

# Tempoprobleme in der neunten Symphonie Beethovens

Dissertation

von

Byung-Jun Park Bakk.art. MA

Matrikelnummer: 0373807

Doktoratsstudium der Philosophie

Musikwissenschaft

Studienkennzahl: V 092 316

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Klaus Aringer

Kunstuniversität Graz

September 2017

## Kurzfassung

In einigen Stellen der neunten Symphonie Beethovens ergeben sich zwischen den italienischen Tempobezeichnungen und den Metronomangaben des Komponisten völlig gegensätzliche Tempi. Das Trio des zweiten Satzes und der „Prestissimo“-Teil in der Coda des vierten Satzes (T. 851 ff.) sind gute Beispiele dafür, da die Metronomangaben in beiden Stellen deutlich langsamere Tempi als die italienischen Tempobezeichnungen vorsehen. Die Angabe des „Maestoso“-Teils in der Coda (T. 916-919) ist eine dieser repräsentativen Angaben, die lange Zeit für zu schnell gehalten wurden.

Die behandelten Stellen wurden sowohl aus theoretischer als auch aus aufführungspraktischer Perspektive untersucht. Die Untersuchung aus theoretischer Perspektive hat das Ziel, den ursprünglichen Willen bzw. die Absicht Beethovens zu erforschen. Dafür wurden hauptsächlich die damaligen Dokumente und Interpretationen diverser Musikwissenschaftler und Dirigenten verwendet. Mit Hilfe der aufführungspraktischen Perspektive wurde der Fokus darauf gesetzt, wie die kontroversen Stellen von den jeweiligen Dirigenten tempomäßig interpretiert wurden. Dafür wurden ungefähr 70 Aufnahmen von Dirigenten aus verschiedensten Generationen gesammelt und die Tempi dieser Stellen mit dem Programm *Sonic Visualiser* gemessen und analysiert. Anhand der Untersuchungen kann in Erfahrung gebracht werden, welche Interpretationen für die jeweiligen Stellen im theoretischen und aufführungspraktischen Bereich vorhanden sind und welche Bemerkungen und Besonderheiten existieren.

## **Abstract**

In some parts of Beethoven's Ninth Symphony the tempi between the Italian tempo markings and the composer's metronome markings are completely different.

The trio of the second movement and the "Prestissimo" part in the coda of the fourth movement are good examples, since the metronome markings show much slower tempos in both parts than the Italian tempo markings.

The indication of the "Maestoso" part in the Coda (T. 916-919) is one of these representative indications, which for a long time were considered too fast.

The treated parts were investigated both from a theoretical and a practical (performance-oriented) perspective.

The goal of the study, from a theoretical perspective, is to investigate Beethoven's original intention.

For this purpose, mainly the documents and interpretations of various musicologists and conductors were used.

With the help of the practical perspective, the focus was placed on how the controversial parts were interpreted on a tempo basis by the respective conductors.

For this approximately 70 recordings of conductors from various generations were collected and the tempi of these parts were measured and analyzed with the *Sonic Visualiser* program.

On the basis of this study it's possible to find out which interpretations are available for the respective parts in the theoretical and practical area, and which remarks and characteristics exist.

# Inhaltsverzeichnis

Kurzfassung .....	i
Abstract.....	ii
Tabellenverzeichnis .....	vii
Abbildungsverzeichnis .....	xii
1. Vorwort .....	1
2. Einführung.....	3
2-1. Über die Notwendigkeit des Metronom-Gebrauchs.....	3
2-1. Abweichungen von der Tradition .....	6
3. Die Messung des Tempos .....	12
3-1. Das Messverfahren .....	12
3-2. Über die Verwendung der Aufnahmen .....	13
4. Das Tempoproblem im Trio des zweiten Satzes der neunten Symphonie	
Beethovens .....	15
4-1. Die Diskrepanz zwischen der italienischen Tempobezeichnung und der	
Metronomangabe .....	15
4-1-1. Über die Tempobezeichnung „Presto“ zur Zeit Beethovens .....	18
4-2. Die Entstehung der Metronomangaben der neunten Symphonie .....	19
4-3. Über die Authentizität der Metronomangabe $\text{♩}=116$ .....	19
4-3-1. Die Metronomangabe $\text{♩}=116$ in den vier Dokumenten.....	19
4-3-2. „<Zu> Du nimst es geschwinder als 120. 132. So hatten wirs	
Vormittag“ .....	26
4-3-3. Die Metronomangabe $\text{♩}=116$ in einigen Ausgaben.....	27
4-4. Diverse Interpretationsmöglichkeiten der Metronomangabe 116 .....	29
4-4-1. „Die richtige Metronomangabe ist verloren gegangen.“ .....	29
4-4-2. „Die richtige Metronomangabe lautet M. M. $\text{♩}=80$ bzw. 88.“ .....	30
4-4-3. „Anfangs ein schnelles Tempo in den ersten beiden Takten des	
Presto (Takte 412–413), danach wird es mit dem Beginn des	
Triotheemas langsamer.“ .....	31

4-4-3-1. Die Auffassung von Markevitch.....	34
4-4-4. Gegensätzliche Auffassungen bezüglich den Metronomangaben von M. M. $\text{♩}=116$ und M. M. $\text{♩}=116$ .....	35
4-4-4-1. Bemerkungen über Kolisch, Stadlen, Gielen und Swarowsky.....	35
4-4-4-2. Die Kontroverse zwischen Klenau und Weingartner.....	37
4-4-4-3. Das Triotempo Bülows.....	41
4-4-4-4. Unterstützende Argumentationen zur M. M. $\text{♩}=116$ .....	43
4-4-4-5. Die Metronomangaben zur Neunten und der Erfolg der Berliner Erstaufführung.....	46
4-4-4-6. Die Übergänge mit Temposteigerung in Beethovens Orchestermusik.....	48
4-5. Das Autograph.....	52
4-5-1. „Prestissimo“.....	52
4-5-2. Änderung der Taktart.....	53
4-6. Der Vergleich zwischen dem Trio und den anderen im 2/4 und Alla breve vermerkten Teilen Beethovens.....	56
4-6-1. Das Trio und die anderen 2/4-taktigen Teile.....	57
4-6-2. Das Trio und andere Alla breve-taktige Teile.....	59
4-7. Das Triotempo zur Zeit von Beethoven.....	63
4-7-1. Das Triotempo in der Uraufführung.....	63
4-7-2. Das Triotempo in anderen frühen Aufführungen.....	66
4-8. Tempovorschläge und Eintragungen.....	70
4-9. Die Analyse der Triotempi verschiedener Dirigenten.....	76
4-9-1. Die gemessenen Stellen.....	76
4-9-2. Die Schwierigkeit bei der Messung.....	77
4-9-3. Die Verteilung der Triotempi.....	77
4-9-4. Bemerkungen.....	81
4-9-4-1. Die Tempogestaltung nach Wagner.....	81
4-9-4-2. Die bemerkenswerte Temporelation zwischen dem Scherzo und dem Trio.....	87
4-9-4-3. Das sehr schnelle Triotempo und dessen Ausführung.....	92
4-9-4-4. Die gegensätzlichen Triotempi zwischen den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis.....	97
4-9-4-5. Die Triotempi von Scherchen und Leibowitz.....	103

4-9-4-6. Die Triotempi jener Dirigenten, die die Neunte zweimal oder mehr aufnahmen. ....	105
4-9-4-6-1. Die Tempi von Toscanini und Karajan .....	107
4-9-4-6-2. Die Änderung der Triotempi im Laufe der Zeit .....	111
5. Das Tempoproblem im Finale der neunten Symphonie Beethovens.....	116
5-1. „Prestissimo“ oder „Presto“.....	116
5-1-1. Das Autograph .....	117
5-1-2. Die Stichvorlage für die erste Ausgabe .....	120
5-2. „Maestoso“ .....	126
5-2-1. Die Tempobezeichnung „Maestoso“ in den zeitgenössischen Musiklexika und Theoriebüchern.....	126
5-2-2. „Maestoso“ in Beethovens Orchesterwerken .....	129
5-3. Diskrepanz zwischen den italienischen Tempoangaben und den Metronomangaben .....	133
5-3-1. „Prestissimo“ und dessen Metronomangabe $\text{♩}=132$ .....	133
5-3-2. Metronomangabe zum Teil mit und ohne Vokaleinsatz.....	137
5-4. Tempovorschläge und Eintragungen .....	146
5-5. Die Relation zwischen beiden „Prestissimi“ .....	155
5-5-1. Das zweite „Prestissimo“ soll grundsätzlich dem Tempo des ersten entsprechen.....	155
5-5-2. Das zweite „Prestissimo“ kann schneller als das erste aufgeführt werden. ....	157
5-5-3. Das Verhältnis zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ .....	161
5-6. Analyse der Interpretationen anhand von Aufnahmen .....	164
5-6-1. Die Relation zwischen beiden „Prestissimi“ .....	164
5-6-1-1. Stellen für den Vergleich .....	164
5-6-1-2. Die Verteilung der Wertemessung .....	164
5-6-1-3. Zusätzliche Bemerkungen .....	179
5-6-1-3-1. Furtwänglers Temponahme .....	179
5-6-1-3-1-1. Furtwänglers Tempomodifikation im ersten „Prestissimo“-Teil .....	182
5-6-1-3-2. E. Kleibers Temponahme.....	189

5-6-1-3-3. J. Del Mars Auffassung .....	191
5-6-1-3-4. Die Relationen von Dirigenten, die ein Ensemble mit historischen Instrumenten leiteten. ....	194
5-6-2. Über das Tempo beider „Prestissimi“ Beethovens und anderer Dirigenten.....	198
5-7. Die Tempi des „Maestoso“ diverser Dirigenten .....	202
5-7-1. Schwierigkeiten bei der Tempo-Messung .....	202
5-7-2. Die Tempi des „Maestoso“ diverser Dirigenten .....	204
5-7-2-1. Aufnahmen, in denen die beschleunigten Tempi des „Maestoso“ bemerkenswert sind. ....	209
5-7-2-2. Temporelation zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ aus der Perspektive der praktischen Ebene.....	222
6. Schlusswort.....	229
Literaturverzeichnis.....	231
Aufnahmenliste.....	241

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Die italienischen Tempobezeichnungen, Metronomangaben und die schnellsten Notenwerte in den 2/4-taktigen Sätzen aller Symphonien, die zumindest im Allegro-Tempo erfolgen.....	57
Tabelle 2: Die italienischen Tempobezeichnungen, Metronomangaben und die schnellsten Notenwerte in den Alla breve-taktigen Sätzen aller Symphonien .....	59
Tabelle 3: Tempovorschläge einiger Dirigenten .....	70
Tabelle 4: Triotempi („Presto“) in Partituren bestimmter Dirigenten.....	72
Tabelle 5: Die metronomischen Eintragungen von Horvat in seinen zwei Partituren.....	74
Tabelle 6: Triotempi einiger Dirigenten im Buch von Markevitch.....	74
Tabelle 7: Tempi verschiedener Dirigenten in Stadlens Aufsatz .....	75
Tabelle 8: Triotempi der in der Partitur von Horvat (Schott) auftretenden Dirigenten .....	75
Tabelle 9: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi des Scherzo- und Triothemas .....	78
Tabelle 10: Verteilung der Triotempi .....	80
Tabelle 11: Tempi in den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triothemas jener vier Aufnahmen, in denen die Wagner’sche Tempogestaltung zu erkennen ist. ....	82
Tabelle 12: Tempi in den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triothemas in den zwei Aufnahmen von Coates.....	84
Tabelle 13: Tempi der ersten sechs Takte des Presto und das durchschnittliche Tempo des Triothemas in Koussevitzkys Aufnahme. ....	84
Tabelle 14: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte und des Triothemas bei Abendroth und Norrington.....	87
Tabelle 15: Durchschnittliche Tempi des Themas beider Teile in den fünf Aufnahmen.....	87
Tabelle 16: Klemperers Tempi des Scherzo- und des Triothemas in seinen drei Aufnahmen.....	88
Tabelle 17: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte und des Triothemas bei Celibidache, Zander und Zinman.....	92

Tabelle 18: Triotempi bei Toscanini (in seinen drei Aufnahmen) und Reiner .....	97
Tabelle 19: Tempi des Scherzo- und Triothemas der Dirigenten der historischen Aufführungspraxis .....	98
Tabelle 20: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte bei Norrington und Hogwood.....	101
Tabelle 21: Tempi der letzten beiden „stringendo“- und der ersten beiden „Presto“-Takte bei Herreweghe und Immerseel .....	103
Tabelle 22: Tempi des Scherzo- und Triothemas bei Scherchen und Leibowitz ...	104
Tabelle 23: Tempi des Scherzo- und Triothemas jener Dirigenten, die die Neunte zweimal oder mehr aufnehmen ließen (S: Studio-Aufnahme, L: Live-Aufnahme).....	105
Tabelle 24: Karajans Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte in seinen fünf Aufnahmen.....	109
Tabelle 25: Spieldauer jedes Satzes der Neunten in Abbados beiden Aufnahmen.....	112
Tabelle 26: Spieldauer jedes Satzes der Neunten in den Aufnahmen von Bernstein und Celibidache .....	112
Tabelle 27: „Presto“ oder „Prestissimo“ als Tempoangabe zum ersten „Prestissimo“-Teil (T. 851-916) in den Stimmen der allerersten Ausgabe des Werkes (Schott-Ausgabe 1826) .....	120
Tabelle 28: Sätze und Teile, in denen „Maestoso“ als einzige oder Tempozusatz steht .....	130
Tabelle 29: Die von Beethoven metronomisierten „Prestissimo“- oder „Presto“-Teile im Alla breve .....	134
Tabelle 30: Die von Beethoven metronomisierten Sätze, deren italienische Tempobezeichnung ein schnelles Allegro ist.....	135
Tabelle 31: Die von Beethoven metronomisierten Teile des vierten Satzes: Italienische Tempobezeichnungen, Taktarten und Metronomangaben.....	137
Tabelle 32: Tempovorschläge verschiedener Dirigenten .....	146
Tabelle 33: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten und ihre eigenen Partituren.....	150
Tabelle 34: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von Ceccato .....	152
Tabelle 35: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von Stadlen .....	153
Tabelle 36: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von	

Markevitch .....	154
Tabelle 37: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten in der Partitur von Horvat .....	154
Tabelle 38: Tempobezeichnungen und Metronomangaben im letzten Satz diverser Werke Beethovens.....	156
Tabelle 39: Chaillys Tempi in beiden „Prestissimi“ und dessen Unterschied in seiner Aufnahme 2008 .....	157
Tabelle 40: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede .....	165
Tabelle 41: Verteilungsunterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ und die Anzahl der Aufnahmen .....	167
Tabelle 42: Verhältnismäßigkeit der Aufnahmen in jedem Tempobereich, in denen die Tempounterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ gering sind ...	169
Tabelle 43: Die geringen Unterschiede beider „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi des ersten Prestissimo bis zu M. M. $\text{♩}=149$ betragen.....	170
Tabelle 44: Maestoso-Tempi bei Norrington, Hogwood, Gardiner, Herreweghe und Immerseel.....	171
Tabelle 45: Toscaninis Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede in seiner Aufnahme von 1937 .....	172
Tabelle 46: Toscaninis Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschied in seiner Aufnahme von 1939 gemeinsam mit dem NBC Symphony Orchestra .....	172
Tabelle 47: Tempi beider „Prestissimi“ und deren großen Unterschiede, exklusive den vier Aufnahmen Furtwänglers .....	174
Tabelle 48: Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschied in Böhms Aufnahme (1970).....	174
Tabelle 49: Karajans Tempi der ersten und der darauffolgenden 4 Takte des zweiten „Prestissimo“ und deren Unterschiede in seiner Aufnahme von 1947 und 1962 .....	175
Tabelle 50: Unterschiede des durchschnittlichen Tempos (T. 920-923 und T. 924-927) diverser Dirigenten.....	175
Tabelle 51: Furtwänglers Temponahme beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede .....	179
Tabelle 52: Furtwänglers Tempi beider Stellen des ersten „Prestissimo“ und	

deren Unterschiede in seinen vier Aufnahmen .....	183
Tabelle 53: Unterschiede der Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen von Coates, Weingartner und Karajan.....	184
Tabelle 54: Unterschiede der Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen Karajans.....	184
Tabelle 55: Tempounterschiede zwischen den drei Stellen und die Unterschiede der beiden letzten Stellen bei Furtwängler .....	185
Tabelle 56: Tempi der beiden Stellen und deren Unterschiede bei Klemperer, Abbado und Tilson Thomas .....	185
Tabelle 57: Unterschiedliche Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen von Klemperer, Hogwood, Giulini und Bernstein. ....	187
Tabelle 58: Klemperers Tempi in beiden Stellen und deren Unterschiede in seinen drei Aufnahmen .....	188
Tabelle 59: E. Kleibers Tempi der beiden „Prestissimi“ und deren Unterschied ..	189
Tabelle 60: E. Kleibers und Leinsdorfs Temponahme zur Coda .....	190
Tabelle 61: Unterschiede des Tempos beider „Prestissimo“-Teile bei E. Kleiber und Brüggen.....	190
Tabelle 62: Tempi der beiden „Prestissimi“ und deren Unterschiede diverser Dirigenten .....	191
Tabelle 63: Tempi der Coda bei Zinman und Järvi.....	192
Tabelle 64: Abbados Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede in beiden Aufnahmen .....	193
Tabelle 65: Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede bei den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis .....	195
Tabelle 66: Aufnahmen, deren Tempi des ersten „Prestissimo“ zwischen M. M. ♩=158-164 liegen. Es ist chronologisch nach den Geburtsjahren der Dirigenten geordnet. ....	198
Tabelle 67: Verteilung der Tempi der beiden „Prestissimi“ .....	199
Tabelle 68: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi des gesamten und der letzten beiden „Maestoso“-Takte .....	204
Tabelle 69: Verteilung der durchschnittlichen Tempi des gesamten „Maestoso“-Teils (T. 916-919) in den jeweiligen Aufnahmen .....	206
Tabelle 70: Verteilung der durchschnittlichen Tempi der letzten 2 Takte des	

„Maestoso“-Teils (T. 918-919) in den jeweiligen Aufnahmen .....	207
Tabelle 71: Aufnahmen, deren Unterschiede des Tempos zwischen den ersten und letzten 2 Takten 10 oder mehr Metronomwerte ergeben. ....	210
Tabelle 72: Aufnahmen, deren Tempi in T. 918-919 schneller als M. M. ♩=50 und deren Unterschiede zwischen den ersten und den letzten 2 Takten etwas geringer sind .....	213
Tabelle 73: Relation zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag (T. 919) und dem Takt des zweiten „Prestissimo“ (T. 920) in den Aufnahmen, die hinsichtlich der Temposteigerung beachtenswert sind .....	223
Tabelle 74: E. Kleibers Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages und des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ und deren Relation in seiner Aufnahme von 1952 .....	227
Tabelle 75: Brüggens Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages und des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ und deren Relationen in seiner Aufnahme von 1992.....	227

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Korrektur der Metronomangabe in der Dirigierpartitur von Cl. Krauss .....	17
Abbildung 2: Die Korrektur der Metronomangabe von Cl. Krauss in seiner Taschenpartitur.....	17
Abbildung 3: Beethovens Brief an B. Schott's Söhne am 13. Oktober 1826.....	20
Abbildung 4: Die Liste der Metronomangabe im Brief an Moscheles von 18. März 1827 .....	21
Abbildung 5: Die falsche Angabe zu Beginn des vierten Satzes in der Schott-Ausgabe .....	22
Abbildung 6: Beethovens Konversationsheft Nr. 122 (Blatt 11v und 12r), in welchem die Metronomsitzung der Neunten vorhanden ist .....	24
Abbildung 7: Die Metronomangabe des Trios bzw. „Presto“ im oberen Teil der Partitur-Seite der Schott-Ausgabe.....	28
Abbildung 8: Der zweite Satz des Quartetts op. 130 (T. 1-20).....	44
Abbildung 9: Der zweite Satz des Quartetts op. 132 (T. 220-233).....	45
Abbildung 10: Die Streicherstimmen im dritten Satz der sechsten Symphonie, T. 153-174.....	49
Abbildung 11: Das Autograph - der Triobeginn .....	52
Abbildung 12: Beethovens Notiz für den Kopisten im unteren Bereich der Seite des Triobeginns im Autograph .....	53
Abbildung 13: Die letzte Seite des Trios im Autograph .....	54
Abbildung 14: Triotempi geordnet nach den Aufnahmejahren.....	80
Abbildung 15: Tempoverläufe der Takte 412-421 der drei Dirigenten, deren Tempi des Triothemas ungefähr M. M. $\bullet$ =65 betragen (Koussevitzky: M. M. $\bullet$ =64.6, Furtwängler: M. M. $\bullet$ =66.9 und Barenboim: M. M. $\bullet$ =65.2).....	85
Abbildung 16: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ (T. 404-411) in den vier Aufnahmen.....	86
Abbildung 17: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Klemperers drei Aufnahmen.....	89
Abbildung 18: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in beiden Aufnahmen von Celibidache .....	90

Abbildung 19: Tempoverläufe des Triothemas bei Celibidache, Zander und Zinman .....	93
Abbildung 20: Tempoverläufe des Triothemas bei Zander und Abbado .....	94
Abbildung 21: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ (T. 404-411) der vier Dirigenten .....	100
Abbildung 22: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ bei Leibowitz, Herreweghe und Abbado .....	102
Abbildung 23: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Toscaninis drei Aufnahmen.....	108
Abbildung 24: Tempoverläufe des Triothemas in Toscaninis drei Aufnahmen.....	109
Abbildung 25: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Karajans Aufnahmen von 1947, 1955 und 1962.....	110
Abbildung 26: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Abbados beiden Aufnahmen.....	113
Abbildung 27: Tempoverläufe des Triothemas in beiden Aufnahmen Abbados ....	114
Abbildung 28: Die ersten fünf Takte des Triothemas (T. 414-418) in der Partitur (oben) und in der Aufnahme Weingartners von 1935 (unten). Womöglich sind die Noten nach Weingartners Aufnahme nicht ganz identisch, was auch tatsächlich in der Aufnahme zu hören ist. Trotzdem klingt das Thema beim erstmaligen Auftreten bei Weingartner (1935) wie in der Abbildung 28. ....	115
Abbildung 29: Beethovens Veränderung der Tempoangabe im Takt 851 in seinem Autograph. ....	117
Abbildung 30: T. 851 ff. in der Stichvorlage .....	122
Abbildung 31: Das in der Stichvorlage angegebene korrigierte „Prestissimo“ im T. 851 .....	123
Abbildung 32: Das oben angegebene korrigierte „Prestissimo“ im T. 851 in der Stichvorlage (links) und „Presto“ in T. 851 im Autograph (rechts).....	124
Abbildung 33: Das in der Mitte positioniert und korrigierte „Presto“ (zwischen den beiden Violinenstimmen) im T. 851 in der Stichvorlage.....	124
Abbildung 34: Das „Presto“ im T. 208 (links) und das in der Mitte der Seite positioniert und korrigierte „Presto“ im Takt 851 in der Stichvorlage (rechts) .....	125
Abbildung 35: Das korrigierte „Presto“ (zu den Chorstimmen) im T. 851 in der	

Stichvorlage .....	125
Abbildung 36: Hauptthema des ersten Satzes der Neunten (die beiden Violinstimmen) (T. 16-22) .....	131
Abbildung 37: Beginn des „Maestoso“-Teils im vierten Satz (T. 916) in der von Markevitch herausgegebenen Partitur. Der sich auf die Ziffer 60 beziehende Notenwert ist hier Achtel statt Viertel.....	147
Abbildung 38: Streicherstimmen T. 903-908 (oben) und T. 920-925 (unten) .....	159
Abbildung 39: Anfangstakte des „Allegro vivace“ in der Notation des „Adagio“ und das Original. ....	163
Abbildung 40: Die unterschiedliche Verteilung der beiden „Prestissimi“ .....	168
Abbildung 41: Karajans Tempoverläufe der ersten 8 Takte des zweiten „Prestissimo“ (T. 920-927) in seiner Aufnahme von 1947 und 1962 .....	175
Abbildung 42: Verteilung der durchschnittlichen „Maestoso“-Tempi (T. 918- 919) in den Aufnahmen, deren Tempounterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ bei den Metronomwerten zwischen 0 und 15 liegen. ....	176
Abbildung 43: Verteilung der durchschnittlichen „Maestoso“-Tempi (T. 918- 919) in den Aufnahmen, deren Tempounterschied zwischen beiden „Prestissimi“ mehr als 15 beträgt.....	177
Abbildung 44: Unterschiede des Tempos zwischen beiden „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi der beiden letzten Takte des „Maestoso“-Teils M. M. ♩=50 oder schneller sind.....	178
Abbildung 45: Unterschiede beider „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi in den beiden letzten Takten des „Maestoso“-Teils langsamer als M. M. ♩=50 sind. ....	179
Abbildung 46: Die tempomäßige Veränderung beider „Prestissimi“ Furtwänglers im Laufe der Zeit .....	180
Abbildung 47: Tempoverlauf in den Takten 880-894 in Furtwänglers Aufnahme von 1937.....	186
Abbildung 48: Tempoverlauf in den Takten 876-883 in Klemperers Aufnahme (1970).....	188
Abbildung 49: Verteilung der Tempi von T. 918-919 geordnet nach den Aufnahmejahren.....	208
Abbildung 50: Die Chorpartie zu Beginn des „Maestoso“ (3/4, T. 916-917).....	211

Abbildung 51: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei der Soltis Live-Aufnahme in London im Jahr 1986 im Vergleich mit der im selben Jahr aufgenommenen offiziellen Aufnahme in Chicago. ....	212
Abbildung 52: Tempoverläufe des „Maestoso“-Teils bei Ansermet (1959), Leinsdorf (1969) und Zander (1990-91). ....	214
Abbildung 53: Tempoverläufe bei Leinsdorf (1969) und Rattle (2002).....	216
Abbildung 54: Tempoverläufe bei Ansermet (1959) und Toscanini (1948) .....	217
Abbildung 55: Tempoverläufe in Toscaninis Aufnahme von 1937, 1948 und 1952 .....	218
Abbildung 56: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei Mengelberg (1940) und Toscanini (1952) .....	220
Abbildung 57: Tempoverläufe bei Seidler-Winkler (1923), Abendroth (1951), Harnoncourt (1991) und Gielen (1994) .....	220
Abbildung 58: Relationen zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“, T. 920, nach den Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages (Oben) und die tatsächlichen Tempi des Taktes 920 in Ganze (Unten).....	224
Abbildung 59: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei E. Kleiber (1952) und Leinsdorf (1969). ....	226

## 1. Vorwort

Die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens (1770-1827) ist zweifellos eine der bekanntesten Symphonien, die sehr häufig aufgeführt und aufgenommen wurde. Trotz des hohen Bekanntheitsgrades und der langen Aufführungstradition der Symphonie weisen bestimmte Stellen, hinsichtlich des Tempos, immer noch Dilemmas vor, weil sich zwischen den Metronomangaben und den italienischen Tempobezeichnungen völlig gegensätzliche Tempi ergeben. Die kontroverseste Stelle dabei ist sicherlich das Trio des zweiten Satzes. In der vorliegenden Studie werden sowohl die Tempoprobleme im Trio als auch in der Coda des vierten Satzes, deren Diskrepanzen bisher eher weniger Beachtung als jene im Trio erhielten, behandelt.

Grundsätzlich sind die Tempofragen bei den Beethoven'schen Symphonien nichts Neues. Die Realisierbarkeit der Metronomangabe und die Beziehung zwischen den italienischen Tempobezeichnungen und den Metronomangaben sind bereits von zahlreichen Musikwissenschaftlern und Dirigenten diskutiert worden. Auch die Diskrepanz in der Neunten, die in dieser Dissertation behandelt wird. Allerdings wurden, meines Erachtens, die auf den Tonträgern realisierten Tempi und die Interpretationen der Dirigenten nicht ausreichend behandelt. In manchen Aufsätzen wurden zwar die Tempi einiger Dirigenten erwähnt, über die Interpretationen wurde allerdings in den meisten Fällen nichts berichtet. Auf der einen Seite kann über diese Tendenz behauptet werden, dass sie von den Autoren beabsichtigt wurde. Auf der anderen Seite ist es jedoch möglich, dass diese Tendenz mit der Geschichte der Tonträger zusammenhängt. Als das renommierte Buch Weingartners *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* im Jahre 1906 erschienen ist, war ein direkter Vergleich zwischen den in den Aufnahmen realisierten Tempi der Dirigenten nicht möglich, da noch keine Aufnahmen Beethoven'scher Symphonien gemacht wurden. Als Stadlen Mitte der 1960er Jahre (1967) seinen Aufsatz *Beethoven and the metronome* schrieb, in welchem die Diskrepanz des Trios im zweiten Satz der Neunten behandelt wurde, war die Anzahl der erhältlichen Aufnahmen deutlich beschränkter als heute. Heute sind wir in einer Zeit, wo man diverse Interpretationen von Dirigenten anhand zahlreicher Aufnahmen erleben kann. Und die Untersuchung von Interpretationen verschiedener Dirigenten ist notwendig. Denn diese ergibt bemerkenswerte Resultate. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist das Buch *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger* von Laubhold, in welchem die Interpretationen verschiedener Dirigenten

bei mehr als 130 Aufnahmen untersucht wurden.

Die Tempoprobleme in dieser Dissertation fokussieren sich auf beide Teile der Neunten (das Trio des zweiten Satzes und die Coda des vierten Satzes) und werden hauptsächlich aus zwei Perspektiven untersucht, nämlich aus der theoretischen und der aufführungspraktischen.

Die Untersuchung aus der theoretischen Perspektive basiert grundsätzlich auf dem Versuch, die Intention Beethovens herauszufinden. Dafür wurden Dokumente (wie z.B. Beethovens Konversationshefte, Briefe, Autograph, Stichvorlage) und die Interpretationen über die Dokumente von Musikwissenschaftlern und Dirigenten behandelt.

Die Untersuchung aus aufführungspraktischer Perspektive nimmt sich als Ziel, herauszufinden, wie diese kontroversen Stellen von den Dirigenten interpretiert und auf Tonträgern realisiert wurden. Hierfür wurden ungefähr 70 Aufnahmen von verschiedenen Dirigenten gesammelt und deren Tempi mit dem Programm *Sonic Visualiser* gemessen und analysiert. Zugegebenermaßen ist zu sagen, dass anhand von 70 Aufnahmen nicht alle Interpretationsarten von Dirigenten hinsichtlich der Tempogestaltung erfasst werden können. Allerdings lassen sich durch die Analyse der ungefähr 70 Aufnahmen wichtige und interessante Interpretationen in der Historie der Aufführungspraxis feststellen (selbst wenn nicht alle Tempogestaltungen aufgezeigt werden, die sich Beethoven ursprünglich vorgestellt hatte). Interessant ist allerdings nicht die Beurteilung, sondern vielmehr die Tatsache, wie die Dirigenten solch kontroverse Stellen tempomäßig interpretierten und welche Bemerkungen in den verschiedensten Interpretationen enthalten sind.

Am Ende des Vorwortes möchte ich mich noch bei einigen Personen bedanken, die mich bei der Untersuchung dieser Dissertation unterstützten: Zuallererst Univ. Prof. Dr. Klaus Aringer, der mich leitete und als mein persönliche Betreuer fungierte. Aber nicht nur bei der Untersuchung selbst, sondern mich das ganze Studium hindurch begleitete. Univ. Prof. Dr. Peter Revers, der mir viele wertvolle Instruktionen gab. Mein großer Dank gilt diesbezüglich auch Univ. Prof. Dr. Lars E. Laubhold (Anton Bruckner Privat Universität). Dirigent Manfred Huss danke ich besonders für die Offenbarung der Partituren von Hans Swarowsky. Für die sprachliche Korrektur danke ich Herrn Choo David. Außerdem gilt mein großer Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mir immer hilfreich zur Seite standen. Mein größter Dank gebührt allerdings Gott, der mein wahrer Leiter ist und mir all dies ermöglichte.

## 2. Einführung

### 2-1. Über die Notwendigkeit des Metronom-Gebrauchs

„Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?“<sup>1</sup> So schrieb L. Mozart über die Wichtigkeit der richtigen Tempowahl in seinem berühmten Buch *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Es kann richtigerweise erkannt werden, dass sich alle Musiker der Wichtigkeit und Wahl des Tempos instinktiv bewusst sind. Auch für Beethoven war das Tempo unschätzbar wichtig. Schindlers Erinnerung an Beethoven passt diesbezüglich sehr gut dazu: „Wenn ein Werk von Beethoven zur Aufführung gekommen, so war seine erste Frage allzeit: „Wie waren die Tempi?“ Alles andere schien ihm sekundärer Art zu sein.“<sup>2</sup> Vor allem zeigt Beethovens Verwendung des Metronoms, wie wichtig die richtige Tempowahl für ihn persönlich war. Seine Äußerung im Brief an B. Schott's Söhne von 1826, dass der Großteil des Erfolgs in der Metronomisierung der neunten Symphonie (der Berliner Erstaufführung) liege,<sup>3</sup> ist in diesem Zusammenhang sehr interessant, da sie nicht nur seine Perspektive über die Notwendigkeit der richtigen Tempowahl deutlich zum Ausdruck bringt, sondern auch sein starkes Vertrauen auf das Metronom widerspiegelt.

Beethovens Einsatz des Metronoms deutete offensichtlich darauf hin, dass er mit den konventionellen italienischen Tempobezeichnungen nicht zufrieden war und daher ein anderes Mittel benötigte, mit welchem er seine gewünschten Tempi noch präziser vermitteln konnte. Mitte des 18. Jahrhunderts sprach L. Mozart über die Beschränktheit von Tempoangaben, die lediglich auf Wörtern basierten: „Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrucket wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selber herleiten“<sup>4</sup> L. Mozart behauptete also, dass man das richtige Tempo individuell finden sollte. Allerdings war diese Methode nicht immer erfolgreich.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 30.

<sup>2</sup> Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 247.

<sup>3</sup> „[...] auch habe ich Briefe in Berlin, daß die erste Aufführung der [neunten] Symphonie mit enthusiastischem Beyfall vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisierung zuschreibe.“ Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 6, S. 330. Briefnummer: 2244. Bezogen auf diesen Brief, vgl. S. 46-48.

<sup>4</sup> L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 30.

<sup>5</sup> „Gerade in jenen Jahren, als Mälzel mit der Entwicklung seines Apparates beschäftigt war, zeigte sich

In einigen Briefen Beethovens ist über seine Unzufriedenheit hinsichtlich der italienischen Tempobezeichnungen und diversen Äußerungen über die Notwendigkeit des Metronom-Gebrauchs zu lesen: „Herzlich freut mich dieselbe Ansicht, welche sie mit mir theilen in Ansehung der noch aus der Barbarey der Musik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaaßes, denn nur z. B. was kann widersinniger seyn als Allegro welches ein für allemal Lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaaßes, so daß das Stück selbst das Gegentheil der Betzeichnung sagt [...] was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Bennenungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben, Maelzels Metronom gibt uns heitzu die beste Gelegenheit“<sup>6</sup>, „Die Metronomisierung folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig. [...] Wir können beynahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muß.“<sup>7</sup> Weiters ist, bezogen auf die Notwendigkeit des Metronoms, ein Brief von Fürst Galitzin aus dem Jahr 1823 erwähnenswert, da sich hier nicht Beethoven, sondern ein Zeitgenosse dazu äußerte: „Ich hätte auch gewünscht, dass Sie mir die Tempi aller Stücke der Messe nach Mälzels Metronom schicken, was uns eine genauere Vorstellung davon geben wird, in welcher Weise Sie die Sätze gespielt haben wollen. Ich dränge Sie sogar nachdrücklich dazu, dieses Verfahren für alle Werke durchzuführen, die Sie komponiert haben: denn ich habe häufig große Verschiedenheiten in der Art beobachtet, wie Ihre Musik aufgeführt wird, und um diese Frage zu lösen und die verschiedenen Meinungen zu einigen, wäre es nötig, dass Sie selbst angäben, in welchem Tempo Sie alle Ihre Werke gespielt wünschen. Mälzels Metronom scheint mir wertvoll für diese Mitteilung.“<sup>8</sup> Dieser Brief wurde in St. Petersburg geschrieben. Die *großen Verschiedenheiten* stammen höchstwahrscheinlich aus dem, was Galitzin dort erfuhr. Sein Wunsch nach den Metronomangaben Beethovens ist deshalb interessant, weil er dachte, dass die dortigen Musiker, die Zeitgenossen Beethovens waren, zugleich jedoch weit entfernt lebten, Beethovens eigene Tempi für ihre Aufführungen (Beethoven'scher Werke) brauchen.

---

Beethoven unzufrieden mit den Verhältnissen, die hinsichtlich der richtigen Wahl der Tempi, die oftmals dem Zufall überlassen sei, herrschten.“ Schmitt, *Revolution im Konzertsaal*, S. 81.

<sup>6</sup> Beethoven, Briefwechsel, Bd. 4, S. 130-131. Briefnummer: 1196.

<sup>7</sup> Beethoven, Briefwechsel, Bd. 6, S. 330. Briefnummer: 2244.

<sup>8</sup> Zitiert nach, Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 3-87, hier: S. 9-10 (Ursprünglich wurde dieser Brief auf Französisch geschrieben. Die übersetzte Fassung befindet sich im Buch Kolischs.).

Trotz einiger kontroversieller Metronomangaben Beethovens<sup>9</sup> sollten jene Angaben für die Interpretation heute noch hoch geachtet werden, wenn man Beethovens Willen respektiert.

Abgesehen von dem persönlichen Wunsch des Metronom-Gebrauchs Beethovens liegt ein weiterer wichtiger Grund darin, dass sich ein großer Zeitabstand zwischen der ersten Hälfte des 19. und 21. Jahrhunderts befindet. Ist das „Allegro“ von heute das gleiche „Allegro“ wie vor ungefähr 200 Jahren? Diesbezüglich zeigte Seifert auf, dass „unserem Tempobewusstsein im allgemeinen langsamere Zeitmaße entsprechen als dem des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und Beethoven noch schnellere Tempi als seine Zeitgenossen wollte.“<sup>10</sup> Bei einer Metronomangabe ist ein solches Problem, unter der Voraussetzung, dass eine Angabe fehlerfrei überliefert wurde, grundsätzlich nicht gegeben, denn beispielsweise bleibt die Geschwindigkeit der Metronomangabe  $\text{♩}=120$  aus dem Jahr 1820 auch nach 200 Jahren unverändert. Dank der Metronomangaben Beethovens sind uns trotz des zeitlichen Abstandes seine Tempovorstellungen noch heute erhalten geblieben. Selbstverständlich ist bei der Verwendung der Metronomangaben darauf zu achten, dass sie als Richtlinien fungieren und ihnen nicht einfach gedankenlos gefolgt werden sollten. Beethoven selbst äußerte sich einmal dazu: „100 nach Maelzel, doch kann dies nur von den ersten Taktten gelten, denn die Empfindung hat ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.“<sup>11</sup>

Über die Möglichkeit der Realisierung Beethoven'scher Metronomangaben zu diskutieren ist mittlerweile überflüssig, da es Dirigenten gibt (besonders in den letzten 30 Jahren), die sich nicht nur für die Wichtigkeit von Beethovens Angaben aussprachen, sondern sie auch tatsächlich verwirklichten.

---

<sup>9</sup> Beispielsweise gehört die Angabe des Trios im zweiten Satz und des Alla marcia im vierten zu diesem Fall. Die Problematik beider Angaben werden in dieser Dissertation behandelt.

<sup>10</sup> Seifert, Beethovens Metronomisierungen und die Praxis, S. 183-189, hier: S. 186.

<sup>11</sup> Beethoven, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung, Kritischer Bericht, (Beethoven, Werke XII/1), S. 74.

## 2-1. Abweichungen von der Tradition

Obwohl man anhand der Beethoven'schen Metronomangaben seine Tempovorstellungen deutlich erkennen konnte, bedeutete es noch lange nicht, dass jene Angaben bei Aufführungen und Aufnahmen generell akzeptiert und respektiert wurden.<sup>12</sup> Hinsichtlich der Temponahme gehört nämlich eine Aufführung Beethoven'scher Symphonie, deren Tempi sich nach den Metronomangaben des Komponisten orientierten, nicht zur Aufführungstradition.<sup>13</sup> Die traditionellen Tempi sind in den meisten Fällen langsamer als die authentischen Angaben Beethovens. In diesem Zusammenhang ist interessant, wie Elisabeth, die Witwe von Furtwängler, das Tempo eines Dirigenten kritisierte: „Ich erinnere mich an eine Aufführung der Neunten von Beethoven, die mit einer unglaublichen Geschwindigkeit dirigiert wurde, daß ich aus dem Staunen nicht herauskam, daß der Chor zum Schluß überhaupt in der Lage war, so schnell zu singen. Der Gesamteindruck war unmenschlich, also genau das Gegenteil von dem, wie dieses Werk wirken sollte.“<sup>14</sup> Zunächst ist zu klären, über welche Stelle der Coda sie sprach. Ist mit *der Chor zum Schluss* der „Prestissimo“-Teil (T. 851 ff.) oder der „Maestoso“-Teil (T. 916-919) gemeint? Auf den ersten Blick wirkt es so, als ob sie den „Maestoso“-Teil meine, da jener Teil der letzte für den Chor ist. Wird davon ausgegangen, dass sie sich bereits an das Tempo ihres Ehemanns gewöhnt hatte, dann ist es wahrscheinlicher anzunehmen, dass sie über den „Maestoso“-Teil sprach. Furtwänglers Tempi des „Prestissimo“ in seinen in dieser Dissertation behandelnden vier Aufnahmen sind nicht einheitlich: zwei mittlere Tempi in seinen späteren zwei Aufnahmen (1951, 1954) und zwei (eher) schnelle Tempi in seinen früheren zwei (1937, 1942).<sup>15</sup> Es ist nicht exakt nachvollziehbar, wie schnell das Tempo des von ihr (E. Furtwängler) erwähnten Dirigenten war, allerdings ist zu schlussfolgern, dass das Tempo des Dirigenten (falls E. Furtwängler das „Prestissimo“-Tempo meinte) nicht sehr viel schneller als Furtwänglers Tempi aus seinen früheren zwei Aufnahmen gewesen sein konnte.<sup>16</sup> Bei einem nicht gravierenden Tempounterschied hätte E. Furtwängler die

---

<sup>12</sup> „Diese Eindeutigkeit [der Beethoven'schen Tempi durch seine Metronomangaben] war lange nicht übereinander zu bringen mit einer Aufführungstradition, die Bedeutsamkeit aus Breite entwickelte.“ Korfmacher, *Seit Beethoven*, S. 40-55, hier: S. 43.

<sup>13</sup> „Die Langsamkeit kommt aus der alten deutschen Tradition, durch den Einfluss Wagners.“ Abbado/W. Schreiber, *„In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden“*, S. 42-58, hier: S. 47.

<sup>14</sup> E. Furtwängler, *Über Wilhelm Furtwängler*, S. 33.

<sup>15</sup> Vgl. Tabelle 51, S. 179.

<sup>16</sup> Von den Tempi, die in den Aufnahmen dieser Dissertation untersucht wurden, ist das schnellste Tempo des Prestissimo (T. 851. ff.) etwa 10 Metronomwerte schneller (M. M.  $\text{♩}$ =176.9) als das schnellste Tempo von Furtwängler (M. M.  $\text{♩}$ =166.2).

Worte *aus dem Staunen* nicht verwendet, da anhand dieser Wortwahl erkennbar ist, dass es sich um ein *sehr* abweichendes Tempo handelte. Deswegen kann mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass mit dem erwähnten *Teil des Chors zum Schluss* der „Maestoso“-Teil gemeint ist. Somit ist es durchaus denkbar, dass sie einen sehr schnell aufgeführten „Maestoso“-Teil gehört hatte, dessen Tempo sich Beethovens Metronomangabe näherte.

Der letzte Satz von E. Furtwängler ist bemerkenswert. Sie kritisierte eine Aufführung mit schnellen Tempi und behauptete, dass Beethovens Neunte mit langsamen Tempi aufgeführt werden sollte, da dies der Wirkung des Werkes entspreche. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, als ob Beethoven selbst diese schnellen Tempi nicht gewünscht hätte. Und tatsächlich ergeben Beethovens Metronomangaben zur Neunten nicht immer schnelle Tempi. In einigen Stellen sind eher langsame Tempi angegeben, wodurch die traditionell schnelleren Tempi zu hören sind.<sup>17</sup> Allerdings ist darauf Bedacht zu nehmen, dass die nach seinen Metronomangaben sich orientierenden Tempi generell schneller sind als jene aus der Tradition. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist die Angabe des „Adagio“ im dritten Satz (M. M. ♩=60), welche in vielen Fällen doppelt so langsam genommen wurde. Dies gilt auch für den „Maestoso“-Teil, den E. Furtwängler erwähnte.<sup>18</sup>

Kurz gesagt, vertrat E. Furtwängler tempomäßig eine *aufführungstraditionelle* Perspektive über die Neunte, nicht eine *authentische*, die sich aus den Metronomangaben des Komponisten erkennen lässt. Interessant scheint jedoch, dass sie sich bei beiden Perspektiven irrte, wie aus dem letzten Teil des letzten Satzes (*wie dieses Werk wirken sollte*) zu erkennen ist. Meines Erachtens sollte dieser Satz die Bedeutung haben, dass dieses Werk *mit den Beethoven'schen authentischen* Tempi wirken sollte, was bei E. Furtwängler jedoch nicht der Fall war.

Abweichungen von der Tradition deuten an, dass es sich nicht um etwas Gewöhnliches handelt. Dies zeigt die Reaktion von E. Furtwängler über die schnellen Tempi deutlich, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Beethovens Metronomangaben orientierten. Ihre Reaktion entsprach dem eines Zuhörers. Wie wäre dann die Reaktion eines Orchesters, wenn ein Dirigent etwas vom Orchester verlangt, was von der Aufführungstradition abweicht?

---

<sup>17</sup> Vgl. S. 15.

<sup>18</sup> Vgl. Tabelle 68-70, S. 204-207.

Zunächst ist feststellbar, dass Abweichungen von der Tradition nicht nur alleinig durch ein anderes Tempo verursacht werden, obwohl ein anderes Tempo im selben Werk als entscheidender Faktor angesehen werden kann, der nicht nur von den Zuhörern, sondern auch von den Aufführenden selbst sofort bemerkt wird. In einer Aufführung der Beethoven'schen Symphonie kann dieser Faktor beispielsweise das nach den Metronomangaben des Komponisten sich orientierende Tempo sein, welches sich von der Tradition unterscheidet. Anlässlich des Beethoven-Zyklus von Chailly gemeinsam mit dem Gewandhausorchester Leipzig im Wiener Musikverein im Jahre 2011 schrieb Leyrer: „Denn der Dirigent leitet im Musikverein das Gewandhausorchester durch alle Beethoven – Symphonien – und wählt einen ungewöhnlichen Zugang: Er hält sich exakt an die Metronom-Angaben Beethovens.“<sup>19</sup>

Im Zusammenhang mit der Reaktion des Orchesters auf die Abweichung von der Tradition ist der Brief von Kolisch an Leibowitz (1961) zu erwähnen. Kolisch verfasste den Brief (12. 03. 1961) kurz vor Beginn der Gesamteinspielung Beethoven'scher Symphonien, die er zusammen mit dem Royal Philharmonic Orchestra aufnahm.<sup>20</sup> Wie bereits bekannt ist, versuchte Leibowitz in dieser Einspielung mit all seinem Bestreben, die Tempi der Beethoven'schen Metronomangaben zu verwirklichen. Wie schwer sein Versuch war, von der Tradition abzuweichen, um schließlich „ein Korrektiv des herrschenden kommerziellen Unwesens“<sup>21</sup> zu ermöglichen, ist in seinem Brief zu lesen: „Das Hauptproblem scheint mir darin zu liegen, wie das Orchester auf Deine Abweichungen von der Tradition reagieren wird und da musst Du, scheint es mir, den Stier bei den Hörnern packen und die Abweichungen als das proklamieren, was sie sind, nämlich die Restitution der ursprünglichen Intention (also eine aggressive Haltung einnehmen und ja nicht „apologetic!“). Das Orchester mag sogar froh sein, aus der Routine ausbrechen zu können. Ich wünsche Dir von ganzem Herzen alles Glück für dieses Unternehmen.“<sup>22</sup> Glücklicherweise war die Reaktion des Orchesters positiv, wie es auch anhand des Briefes von Leibowitz an Kolisch zu erkennen ist, den er am 09. 04. 1961, also unmittelbar nach dem Beginn der Aufnahme verfasste: „Noch erfreulicher ist die Haltung des Orchesters. Ich glaube wirklich, dass was du mir schriebst eine Realität geworden ist, nämlich dass die

---

<sup>19</sup> Leyrer, Beethoven im Grenzbereich, <https://kurier.at/kultur/beethoven-im-grenzbereich/734.110> (Zugriff am 28. 08. 2017).

<sup>20</sup> „Die Aufnahmen starteten am 3. April 1961 mit der VII. *Symphonie* [...]“ Schürmann-Zehetner, René Leibowitz, S. 424.

<sup>21</sup> Adorno, Beethoven im Geist der Modern, S. 535-538, hier: S. 535.

<sup>22</sup> Zitiert nach, Schürmann-Zehetner, René Leibowitz, S. 423.

ungewöhnlichen Tempi, die ebenso ungewöhnliche Anforderung was Dynamik und Phrasierung anbetrifft das Interesse der meisten Spieler wirklich stimmen. Jedenfalls habe ich bis jetzt keine Schwierigkeiten in diesem Sinn erfahren. Natürlich haben einige Musiker behauptet dieses oder jenes sei ‚Zu schnell‘ usw. aber ohne Animosität.“<sup>23</sup>

Wäre nun der Versuch von Leibowitz, Beethoven'sche Tempi zu nehmen, mit einem anderen Orchester, welches bereits eine große Aufführungstradition mit den Beethoven'schen Symphonien hatte, schwieriger gewesen? Da Leibowitz mit keinem anderen Orchester eine Symphonie Beethovens aufnahm, kann dies nicht genau nachverfolgt werden. Allerdings wäre es sehr interessant gewesen, wenn er eine Symphonie z. B. mit den Wiener Philharmonikern oder dem Gewandhausorchester Leipzig aufgenommen hätte.<sup>24</sup> Diesbezüglich ist zu erwähnen, was Keller über Scherchens Gesamtauführung Beethoven'scher Symphonien mit dem Orchestra della Radio Svizzera Italiana 1965 in Lugano schrieb: „Dass Scherchen für sein Beethoven-Vermächtnis kein besseres Orchester zur Verfügung hatte, war künstlerisch keineswegs ein Nachteil – im Gegenteil: die Tessiner Radiomusiker waren unbelastet von der pathetischen Beethoven-Tradition germanischer Provenienz und deshalb offen für Scherchens Konzeption, zu der ein an den Limiten agierendes Orchester ohnehin besser passt als der wohlgenährte, abgerundete Klang eines philharmonischen Spitzenensembles.“<sup>25</sup> Abweichungen innerhalb der Tradition zuzulassen ist nicht leicht. Vor allem ist es für ein Orchester, welches bereits eine lange Tradition hat, noch schwieriger. Im Gespräch mit W. Schreiber sagte Abbado über seine Erfahrungen mit den Wiener Philharmonikern, dass sein Wunsch, die im Archiv des Wiener Musikvereins befindlichen Korrekturen Beethovens in den Orchesterstimmen zu nehmen, von einigen Orchestermitgliedern nicht sofort akzeptiert wurden: „Manche sagten: Wir spielen das immer so. Und das äußern fast alle Orchester: Wir haben das immer so gemacht. Aber am Ende haben sie sich doch auf das Ungewohnte besonnen.“<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Zitiert nach, Schürmann-Zehetner, René Leibowitz, S. 425.

<sup>24</sup> Das im Jahr 1946 von Beecham gegründete Royal Philharmonic Orchestra war ein junges Ensemble, mit dem Leibowitz die Gesamteinspielung im Jahr 1961 aufnahm. Vor der Einspielung mit Leibowitz nahm das Orchester unter der Leitung ihres Gründers und Scherchen einige Symphonien Beethovens auf. Ob die Erfahrung mit Scherchen, der wie Leibowitz Beethovens Metronomangaben ernst nahm, dem Orchester dazu verhalf, sich an die ungewöhnlichen Tempi Leibowitz zu gewöhnen, kann nicht mit Sicherheit bestätigt werden. Der Name Scherchen wurde nämlich im Zeitpunkt, als Leibowitz die Gesamteinspielung aufnahm, beim Briefwechsel zwischen Leibowitz und Kolisch nicht erwähnt. Vgl. Schürmann-Zehetner, René Leibowitz, S. 419-431.

<sup>25</sup> Keller, Das Neue als das Bessere, <http://www.christoph-keller.ch/de/scherbeet.php> (Zugriff am 15. 08. 2017).

<sup>26</sup> Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 52.

Im Gegensatz dazu ist die Äußerung von Harnoncourt über die Arbeit mit dem Chamber Orchestra of Europe anzumerken. In den Jahren 1990-91 nahm er die Gesamteinspielung mit diesem damals jungen Ensemble, das im Jahr 1981 gegründet wurde, auf. Er sagte, dass „die Musiker [des Ensembles] die Beethoven’schen Symphonien vorher praktisch nie gespielt haben.“<sup>27</sup> Dadurch wurde ihm garantiert ermöglicht, dass er dem Ensemble bei den Proben auch Dinge erklären konnte, die er „anderen Orchestern nie hätte erklären können.“<sup>28</sup> Dadurch konnte sich auch sein persönliches Beethoven-Bild entfalten. Bei der Zusammenarbeit mit einem renommierten Orchester wäre dies mit Sicherheit schwieriger gewesen.

Dieser Konflikt zwischen dem Dirigenten und dem Orchester bei Abweichungen von der Tradition hätte bei einer Aufnahme viel geringer sein können, wenn der Dirigent ein Ensemble mit historischen Instrumenten geleitet hätte. Der Grund dafür liegt darin, dass die Aufführung Beethoven’scher Symphonien mit historischen Instrumenten selbst von der Aufführungstradition abweichen und ein solches Ensemble in den meisten Fällen von seinem Gründer dirigiert wurde. Die in dieser Dissertation befindlichen Dirigenten der historischen Aufführungspraxis, außer Harnoncourt, arbeiteten selbst mit ihren Ensembles zusammen.<sup>29</sup>

Die Umstände bei Abbado in seiner zweiten Gesamteinspielung und bei Chailly waren ganz anders als bei Harnoncourt und den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis, denn Abbado und Chailly dirigierten ein Orchester wie die Berliner Philharmoniker und das Gewandhausorchester Leipzig, welche nicht nur als renommierte Orchester galten, sondern auch lange Tradition besaßen.<sup>30</sup>

Abbados Umstände sind besonders interessant, da Karajan etwa 35 Jahre lang (1954-1989), als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker tätig war, bevor Abbado als Nachfolger antrat. Dies war für Abbado sicherlich nicht leicht, insbesondere beim Dirigieren der Repertoires, welche des Öfteren unter der Leitung Karajans aufgeführt wurden, da es „eine ganz festgelegte Interpretationsweise“ von Karajan gab, wie es Schellenberger,

---

<sup>27</sup> Harnoncourt, Beethoven und Schubert – Gegensätze des Ausdrucks, S. 105-122, hier: S. 105.

<sup>28</sup> Harnoncourt, Das Finale der neunten Symphonie Beethovens, S. 142-148, hier: S. 143.

<sup>29</sup> Norrington mit dem London Classical Players, Hogwood mit The Academy of Ancient Music, Brüggem mit dem Orchestra of the 18th Century, Gardiner mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Herreweghe mit dem Orchestre des Champs Élysées und Immerseel mit dem Anima Eterna. Wie bereits erwähnt wurde, dirigierte Harnoncourt ein Ensemble mit modernen Instrumenten (Chamber Orchestra of Europe).

<sup>30</sup> Das Gewandhausorchester hatte seinen ersten Beethoven-Zyklus bereits in der Saison 1825/26, als der Komponist selbst noch lebte. Seit 1918 spielte das Orchester die Neunte stets am Ende des Jahres, gemäß der von Nikisch begründeten Tradition. Vgl. Korfmacher, Seit Beethoven Beethoven, S. 40-41.

Solo-Oboist des Orchesters (1980-2011), im Dokumentationsfilm *Claudio Abbado–The silence that follows the music* beschrieb.<sup>31</sup> Beethovens Symphonien gehörten sicherlich zu solch einem Repertoire, wie es anhand von Karajans drei Gesamteinspielungen mit den Berlinern Philharmonikern erkennbar ist. Bemerkenswert ist, dass Abbado auf die Frage, ob die Anwendung der damals (1999-2000) ganz neuen und ungewohnten Ausgabe J. Del Mars in Berlin leichter gewesen war als in Wien, den Generationswechsel des Orchesters ansprach: „Ja, auch weil das Orchester in Berlin viel jünger ist. In den letzten zehn Jahren, seit ich in Berlin bin, sind 80 neue Musiker hinzugekommen, mehr als die Hälfte. Jetzt möchte das Orchester selbst diese neue Fassung der Beethoven-Symphonien von Jonathan Del Mar spielen. [...] Jetzt ist das anders.“<sup>32</sup> Es ist nicht anzunehmen, dass Abbado die Absicht hatte, die Symphonien Beethovens mit den Berlinern erst dann aufzunehmen, nachdem sich die Generation des Orchesters verändert hatte. Aber dennoch dürfte ihm der Generationswechsel für die Prägung seines eigenen Beethoven-Bildes, welches nicht nur von der Aufführungstradition abwich, sondern zur Gänze anders als das seiner Vorgänger war, geholfen haben.

Chailly sagte über die Zusammenarbeit mit dem Gewandhausorchester, dass das Orchester „dem Neuen mit der Offenheit tiefen Verstehens“<sup>33</sup> entgegentrat. Dies ist aufschlussreich, da anhand seiner Äußerung verdeutlicht wird, was im Wesentlichen alles für eine Abweichung von der Tradition benötigt wird.

---

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4YcmIohczpQ> (Zugriff am 29. 08 .2017).

<sup>32</sup> Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 53.

<sup>33</sup> Korfmacher, Seit Beethoven Beethoven, S. 43.

### 3. Die Messung des Tempos

#### 3-1. Das Messverfahren

Für die Messung des Tempos wurde das Programm *Sonic Visualiser* verwendet. Durch das Anschlagen der Tastatur können die Messpunkte der gewählten Stelle (einer Musikdatei) gekennzeichnet werden. Dadurch kann genauestens in Erfahrung gebracht werden, wie lange die Dauer zwischen den gekennzeichneten Messpunkten beträgt. Dies stellt für jeden Messpunkt die Basis für die Umrechnung der Metronomwerte dar. Durch die BPM-Funktion können die Metronomwerte für jeden Messpunkt erhalten werden. Es wäre viel schwieriger und ungenauer gewesen, wenn die Messpunkte allein durch das Hören markiert werden müssten. Eine spezielle Funktion dieses Programms, das *Spectrogram*, bietet die Möglichkeit an, den Verlauf der Musikdatei zu betrachten. Dadurch ist eine noch genauere Messung möglich. Außerdem können die bereits gekennzeichneten Messpunkte bei der Wiedergabe der Musikdatei auf Richtigkeit überprüft und korrigiert werden.

Trotz der Verwendung des *Sonic Visualiser* ist zuzugeben, dass eine exakte Messung nur beschränkt möglich. Grundsätzlich liegt die Einschränkung darin, dass ein Orchesterwerk wie die Neunte Beethovens von zahlreichen Aufführenden gespielt wird. Das bedeutet, dass ein Auseinandergehen zwischen den Orchesterstimmen oder zwischen dem Orchester und dem Chor stets möglich ist. In den meisten Fällen ist solch eine Gefahr in schnellen Tempi gegeben, und es kann auch bei Beschleunigungen bzw. Verlangsamungen (z. B. das achttaktige „stringendo il tempo“ im zweiten Satz der Neunten) auftreten. Hierfür ist die metrische Empfindung essenziell, welche durch mehrmaliges Hören und Überprüfen realisiert werden kann.

Um das durchschnittliche Tempo eines Teils innerhalb einer Aufnahme zu erhalten, wurde die *Dauermessung* verwendet. Die Dauermessung ist eine Methode, mit der man anhand der Informationen über die Dauer des gemessenen Teils und die Anzahl der Pulsation einen Metronomwert erhalten kann,<sup>34</sup> z. B. ein Teil im Alla breve, 10 Takte, dauert 15 Sekunden. Wenn man Halbe als Notenwert der Metronomangabe haben möchte, beträgt die Anzahl der Pulsation 30 innerhalb von 15 Sekunden. Da ein Metronomwert die Anzahl der Schläge pro Minute umfasst, beträgt der Metronomwert für dieses Beispiel 120, also M. M.  $\text{♩}=120$ . Mit dieser Methode ist es möglich, ein exaktes Durchschnittstempo zu erhalten, allerdings lässt sich nicht aufzeigen, wie das Tempo innerhalb des

---

<sup>34</sup> Laubhold, Von Nikisch bis Norrington, S. 75.

gemessenen Teils verläuft.<sup>35</sup> Daher ist die Dauermessung nicht in jenen Stellen einsetzbar, wo ein spürbarer Tempowechsel oder die Bezeichnungen „Fermate“ oder „Ritardando“ enthalten sind.<sup>36</sup> In dieser Dissertation wurden in vielen Aufnahmen die durchschnittlichen Tempi der neunten Symphonie Beethovens wie die durchschnittlichen Tempi des Scherzo- und Triothemas (jeweils 16 Takten) im zweiten Satz, der ersten acht Takte des ersten und zweiten „Prestissimo“ und die letzten beiden Takte des „Maestoso“ gemessen. In den Messungen sind Fälle von Temposchwankungen zu erkennen. Diese wurden separat behandelt.

Ein Problem bei der Dauermessung, über das auch Laubhold in seinem Buch schrieb,<sup>37</sup> ist, dass das Moment des Ausklanges der letzten Note des zuletzt gemessenen Taktes nur schwer zu erhalten ist. Daher wurde das Moment des ersten Schlages des nächsten Taktes als Messpunkt genommen. Denn dadurch wird nur eine minimale Abweichung verursacht und ist daher für die Tempoerfassung eines Dirigenten unproblematisch.

### 3-2. Über die Verwendung der Aufnahmen

In dieser Dissertation wurden 69-70 Aufnahmen untersucht (für das Trio 70 Aufnahmen, da der vierte Satz im Probemitschnitt von Koussevitzky nicht vorhanden ist.) Die Anzahl von 70 Aufnahmen ist so gesehen nicht viel und stellt nur einen Teil der Gesamtheit der Aufnahmen der Neunten dar. Allerdings sind meines Erachtens die repräsentativen Tempogestaltungen aus der Neunten durch die Analyse dieser 70 Aufnahmen gut abgedeckt worden.

Hauptsächlich wurden für diese Dissertation CD-Aufnahmen verwendet. Durch den derzeitigen technischen Höchststand ist jedoch anzumerken, dass im Internet eine ungeheure Anzahl von Aufnahmen einfach abrufbar ist. Das beste Beispiel dafür ist *Youtube*. Selbstverständlich kann die Verwendung von Aufnahmen mittels *Youtube* auch gefährlich sein, da es nicht zu 100% sicher ist, ob die Informationen über eine Aufnahme (z. B. der

---

<sup>35</sup> „Hierdurch erhält man zwar ein sehr genaues Durchschnittstempo, man kann aber nichts über die einzelnen Abschnitte zwischen zwei Pulsen selbst aussagen.“ Bachmann, Das Verhältnis der Tempi in mehrsätzigen Musikwerken, S. 41.

<sup>36</sup> „Diese Methode [Dauermessung] wäre dort erfolgreich anzuwenden, wo das Tempo keinerlei oder nur geringen Schwankungen unterliegt.“ Laubhold, Von Nikisch bis Norrington, S. 75; „Und für Abschnitte, in denen Fermaten, Ritardandi oder Tempowechsel liegen, ist diese Methode der Datenfassung nicht geeignet.“ Bachmann, Das Verhältnis der Tempi in mehrsätzigen Musikwerken, S. 41.

<sup>37</sup> Vgl. Laubhold, Von Nikisch bis Norrington, S. 76.

Name des Dirigenten oder des Orchesters und der Zeitpunkt der Aufführung bzw. Aufnahme) auch richtig sind. Insbesondere ist es dann mit Vorsicht zu genießen, wenn es keine Video-Aufnahme ist. Aus diesem Grund wurde die Verwendung von *Youtube* auf Video-Aufnahmen beschränkt, deren Informationsquellen überprüft wurden.

Die Verwendung von *Youtube* ist in zwei Fällen kontraproduktiv. Erstens im Fall einer Video-Aufnahme, die auf *Youtube* abgerufen wurde, jedoch ursprünglich eine DVD-Aufnahme ist. Zu diesem Fall gehören die Aufnahmen von Toscanini (1948), Klemperer (1964), P. Järvi (2009), Thielemann (2010) und Barenboim (2012). Der Grund für die Verwendung in diesem Fall liegt darin, dass auf *Youtube* jene Musikdatei, die der Verwendung des *Sonic Visualiser* entspricht, problemlos zugegriffen werden kann. Zweitens im Falle einer Aufnahme, die nur auf Youtube zu finden ist, da sie ursprünglich nicht als DVD-Aufnahme produziert wurde. Zu diesem Fall gehören die Aufnahmen von Klemperer (1970) und Solti (1986).

Jene Aufnahme auf Youtube, die keine Video-Aufnahme ist aber dennoch verwendet wurde, ist Bernsteins Konzertmitschnitt während der Salzburger Festspiele im Jahr 1979. Das genaue Datum der Aufnahme ist 22. 08. 1979. Diese hatte nur wenige Wochen vor seiner Einspielung im September an der Wiener Staatsoper stattgefunden, welche heuer in CD und DVD erhältlich ist. Die Besetzung beider Aufnahmen ist identisch, was beim Hören auch deutlich zu erkennen ist. Auf der Website der Salzburger Festspiele ist auch eine Information über dieses Konzert zu finden.<sup>38</sup>

Koussevitzkys Probemitschnitt ist allerdings nicht auf *Youtube* zu finden, sondern lediglich im *Pastdaily*. Der Mitschnitt stammt ursprünglich aus einer Radio-Sendung von NBC. Zu Beginn der Sendung hört man deutlich, dass der Name des Dirigenten und des Orchesters vorgestellt wurde.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/2387/id/257/j/1979> (Zugriff am 30. 08. 2017).

<sup>39</sup> <http://pastdaily.com/2014/04/06/serge-koussevitky-boston-symphony-rehearse-music-beethoven-1949-past-daily-weekend-gallimaufry/> (Zugriff am 15. 05. 2015).

## 4. Das Tempoproblem im Trio des zweiten Satzes der neunten Symphonie Beethovens

### 4-1. Die Diskrepanz zwischen der italienischen Tempobezeichnung und der Metronomangabe

Für eine geraume Zeit wurden von vielen Musikern Beethovens Metronomangaben als problematisch und unrealistisch gehalten, da sie nach herrschender Meinung zu schnelle Tempi voraussetzten. Als repräsentatives Beispiel dafür kann die Angabe des letzten Satzes der achten Symphonie herangezogen werden, die M. M.  $\text{♩}=84$  im *Alla breve* beträgt. Weingartner schrieb darüber: „Die metronomische Bezeichnung  $\text{♩}=84$  ergibt ein unmöglich rasches Tempo.“<sup>40</sup> Der zu Beginn der 1980er Jahre erschienene Artikel von Stadlen *Beethoven und das Metronom*, der auf mögliche Fehler Beethovens bei der Metronomisierung untersucht wurde, bestärkt diesen Gedanken.<sup>41</sup> In den Metronomangaben seiner neunten Symphonie existieren einige merkwürdige Angaben, denn die im Gegensatz zu den italienischen Tempobezeichnungen verlangen langsamere Tempi. Die passenden Stellen zu diesen Angaben sind wie folgt:<sup>42</sup> 1. Das Trio des zweiten Satzes: „Presto“, T. 412-530 (M. M.  $\text{♩}=116$ ). 2. *Alla marcia*, „Allegro assai vivace“ im vierten Satz, T. 331-594 (M. M.  $\text{♩}=84$ ). 3. „Allegro energico e sempre ben marcato“ im vierten Satz, T. 655-762 (M. M.  $\text{♩}=84$ ). 4. Finale: „Prestissimo“ („Presto“),<sup>43</sup> T. 851-915 (M. M.  $\text{♩}=132$ ). Von diesen vier Stellen ist das Problem des Trios sicherlich das schwierigste und kontroverseste. Stadlen schrieb 1967 darüber folgendes: „among those of Beethoven’s metronome marks that are controversial none had a more celebrated and indeed bizarre history than the one given to the Trio of the ninth symphony“<sup>44</sup> Auch anhand der Bücher von Weingartner und Michael Gielen ist zu erkennen, dass die Dirigenten zur Lösung des Tempoproblems die Worte „mein instinktives musikalisches Gefühl“<sup>45</sup> und „im Alter, mit

---

<sup>40</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 125.

<sup>41</sup> Vgl. Stadlen, *Beethoven und das Metronom*, S. 12–33.

<sup>42</sup> Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 247–258, hier: S. 250.

<sup>43</sup> Bei den meisten Ausgaben steht für den Takt 851 *Prestissimo* als Tempoangabe. Bei dem von J. Del Mar herausgegebenen Urtext steht „Presto“ statt „Prestissimo“, vgl. *Beethoven, Symphony Nr. 9, Partitur*, hrsg. von J. Del Mar, S. 316.

<sup>44</sup> Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 330–349, hier: S. 330.

<sup>45</sup> „Wenn ich hier neuerdings versuche, mein instinktives musikalisches Gefühl, mit dem ich das Tempo – Verhältnis des Trio zum Hauptteil stets erfaßt habe [...]“ Weingartner, *Ratschläge*, S. 160.

meiner Weisheit“<sup>46</sup> verwendeten, obwohl sie jedoch nicht ganz logisch erscheinen. Norrington, der im Jahr 1987 in seiner Aufnahme des Trios die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  zu befolgen versuchte, äußerte sich in einem Interview, 7 Jahre nach der Aufnahme, über die Unsicherheit in seiner Entscheidung hinsichtlich des Triotempos wie folgt: „Yes. Ben Zander’s recorded it that way [M. M.  $\text{♩}=116$ ], and it’s exciting, but pretty wild. I can’t say I’m altogether convinced, but I’m not sure that I’m right either.“<sup>47</sup>

Wie viele Musiker und Musikwissenschaftler bereits darauf hingewiesen hatten, lag das zentrale Problem in der Diskrepanz zwischen der italienischen Tempobezeichnung „Presto“ und der Metronomangabe  $\text{♩}=116$  im Alla breve. Norrington brachte dies ganz klar auf den Punkt: „The two that are really questionable [metronome-based tempos] are the trio of the Scherzo, because he says „faster“ and the metronome mark appears to say „slower“ and the march in the finale.“<sup>48</sup> Noch präziser ausgedrückt, steht das Wort „Presto“ im Trio-Teil für eine noch schnellere Tempobezeichnung als das „Molto vivace“ im Scherzo. Außerdem muss darauf geachtet werden, dass beide Teile mit der achttaktigen Steigerung des Tempos „stringendo il tempo“ verknüpft wurden. Allerdings ist die Metronomangabe anders. Für „Molto vivace“ wurde M. M.  $\text{♩}=116$  im 3/4-Takt angegeben, für „Presto“ jedoch M. M.  $\text{♩}=116$  im Alla breve, was somit ein noch langsameres Tempo als in „Molto vivace“ ergibt. Grundsätzlich ist es für Musiker ausführbar, für das „Presto“ jedoch zu langsam. Zusätzlich wird es dadurch erschwert, dass die Variante der Metronomangabe, also M. M.  $\text{♩}=116$  statt M. M.  $\text{♩}=116$ , keine überzeugende und realistische Lösung für Orchestermusiker ist, da das Tempo dieser Angabe unausführbar schnell wird.<sup>49</sup> Die Dirigierpartitur von Cl. Krauss,<sup>50</sup> in welcher die gedruckte Angabe  $\text{♩}=116$  aus der Partitur herausgestrichen, stattdessen mit  $\text{♩}=116$  ersetzt und in größerer Schrift  $\text{♩}=80$  als persönliche Korrektur hinzugefügt wurde, zeigt seine klare Intention für die Tempowahl dieser Stelle. Mit Sicherheit ging Cl. Krauss davon aus, dass die Angabe  $\text{♩}=116$  in jeder Hinsicht die bessere Entscheidung ist. Bei einer tatsächlichen Ausführung musste er allerdings M. M.  $\text{♩}=80$  wählen.

---

<sup>46</sup> „[...] ich weiß keine ganz überzeugende Lösung, und habe mich jetzt – im Alter, mit meiner >Weisheit< entschlossen, dieses langsame Tempo weitgehend einzuhalten“ Gielen/Fiebig, Beethoven im Gespräch, S. 128.

<sup>47</sup> Sherman, Inside early music, S. 347.

<sup>48</sup> Sherman, Inside early music, S. 347.

<sup>49</sup> „Er [Beethoven] hatte also unzweifelhaft ein sehr rasches Tempo beabsichtigt, sicher aber keines, wie es das Metronom 116 pro Ganze ausdrückt, das die Grenzen jeder Möglichkeit übersteigt.“ Weingartner, Ratschläge, S. 159–160.

<sup>50</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59 Cl. Krauss-Archiv 241/1 (19. 12. 2014).

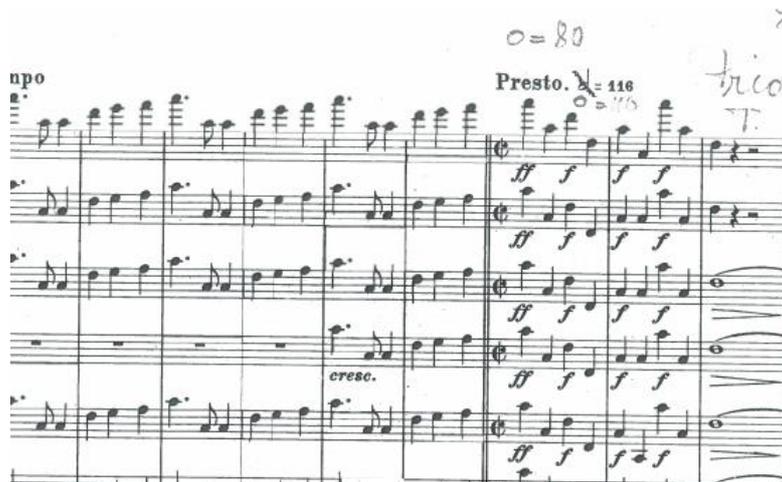


Abbildung 1: Die Korrektur der Metronomangabe in der Dirigierpartitur von Cl. Krauss

In einer anderen Partitur von Cl. Krauss,<sup>51</sup> die an sich eine Taschenpartitur ist, steht anstatt einer Halben eine Ganze als auf die Ziffer 116 bezogener Notenwert. Seine letztendliche Entscheidung über das Triotempo ist auch in dieser Partitur gleich, nämlich M. M.  $\text{♩} = 80$ . Allerdings korrigierte er den hier vermerkten Notenwert von einer Ganzen zu einer Halben.<sup>52</sup> Dadurch entsteht der Eindruck, als ob die Halbe im theoretischen Sinn dem richtigen Notenwert entsprechen würde. Leider wurden in seinen 2 Nachlässen nicht bekanntgegeben, wann er die jeweiligen Partituren benutzte.



Abbildung 2: Die Korrektur der Metronomangabe von Cl. Krauss in seiner Taschenpartitur

<sup>51</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschen-Partitur, Wien o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59 Cl. Krauss-Archiv 168/1 (11. 02. 2015).

<sup>52</sup> In dieser Partitur (F59. Cl. Krauss-Archiv 168/1) steht die Metronomangabe zum Trio zweimal. Einmal wird sie ganz oben auf der Seite, oberhalb der Flötenstimme und ein anderes Mal in der Mitte der Seite, zwischen dem Pauken- und der ersten Violinenstimme, angegeben. Was Cl. Krauss korrigierte, ist die Angabe oben auf der Seite.

#### 4-1-1. Über die Tempobezeichnung „Presto“ zur Zeit Beethovens

Die italienische Tempobezeichnung „Presto“ ist auch, entsprechend der heutigen Definition, unter den Zeitgenossen Beethovens als schnelle bzw. sehr schnelle Tempoangabe bekannt gewesen. Anhand der in etwa zur Zeit Beethovens geschriebenen Theoriebüchern und Musiklexika wie bspw. in *Versuch einer gründlichen Violinschule* von L. Mozart (1756) ist dies deutlich zu erkennen: „Prestissimo, zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist Presto assai fast eben dieß. [...] Presto heißt geschwind [...]“<sup>53</sup> und in *Musikalisches Lexikon* von Koch (1802): „Presto, geschwind, schnell – Mit diesem Worte wird unter den fünf Haupteintheilungen der Taktbewegung die geschwindeste Gattung derselben bezeichnet.“<sup>54</sup> Auch in anderen Musiklexika und Theoriebüchern wird die schnelle Geschwindigkeit des „Presto“ bestätigt, wobei „Prestissimo“ bzw. „Presto assai“ die schnellsten Bezeichnungen repräsentierten.<sup>55</sup>

Swarowsky warnte im 20. Jahrhundert sogar vor das zu schnell spielende *klassische* „Presto“, indem er behauptete: „*Presto* bedeutet den meisten heutigen Interpreten „so schnell als technisch bewältigt war“; der Wortsinn ist also ganz klar nach außen gekehrt. Seinerzeit mochte er bisweilen bedeutet haben „so schnell, daß der Inhalt noch deutlich zu erfassen ist.“ Zuerst verstand man in der Klassik unter Presto nicht die Schnelligkeit der Notenfolge, sondern die Schwerpunktlösigkeit des Vortrags. [...] Presto hieß damals schnell, einfach schnell, so wie Adagio einfach langsam hieß.“<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 48.

<sup>54</sup> Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 1169.

<sup>55</sup> „Dieses italienische Wort [Presto] wird den Tonstücken vorgesetzt, die ein sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Presto assai und Prestissimo angedeutet.“ Wolf, *kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*, S. 125; „[...] hurtig, geschwind. Presto assai, ingleichen prestissime U. presto afsäh, prestissimēh bedeuten beyde einerley, nemlich äusserst geschwind.“ Wilke, *musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung*, S. 89.

<sup>56</sup> Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, S. 67.

## 4-2. Die Entstehung der Metronomangaben der neunten Symphonie

Die Metronomangaben der neunten Symphonie wurden am 27. September 1826 von Beethoven mit Hilfe seines Neffen Karl bestimmt.<sup>57</sup> Der Prozess dieser Metronomisierung wurde im Konversationsheft Nr. 122, welches die Konversationen von 26. September bis einschließlich den 2. Oktober des Jahres enthalten, eingetragen. Anhand einer Aussage im Konversationsheft von Karl „<Zu> Du [Beethoven] nimmst es geschwinder als 120. 132. So hatten wirs Vormittag“<sup>58</sup> kann bezüglich der Metronomisierung weiters geschlossen werden, dass sich bei Beethoven die gewünschten Tempi durch das Klavierspielen ergaben, während Karl die vorgegebenen Tempi seines Onkels mit dem Metronom maß.<sup>59</sup>

## 4-3. Über die Authentizität der Metronomangabe $\text{♩}=116$

### 4-3-1. Die Metronomangabe $\text{♩}=116$ in den vier Dokumenten

Um die Authentizität der Metronomangabe  $\text{♩}=116$  nachzuweisen, ist es erforderlich, die Angabe im Konversationsheft mit den kurz danach erschienenen Dokumenten wie den am 13. Oktober geschriebenen Brief an Schott, die Partiturabschrift für Berlin, die zeitlich früher als der Brief an Schott entstanden ist,<sup>60</sup> die Liste der Metronomangaben zur Symphonie des Magazins Cäcilia im Dezember 1826 und die Liste im Brief von 18. März 1827 an Ignaz Moscheles, der wenige Tage vor Beethovens Tod verfasst wurde, zu vergleichen. Die zwei Briefe wurden nicht von Beethoven persönlich verfasst, sondern jeweils von Karl und Schindler, allerdings enthalten beide die Signatur von Beethoven.<sup>61</sup> Die Metronomangaben im Brief an Schott und in der Partiturabschrift für Berlin sind jeweils identisch.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 39; Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 332.

<sup>58</sup> Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 10, S. 247.

<sup>59</sup> Vgl. Stadlen, *Beethoven and the metronome*, 1967, S. 333.

<sup>60</sup> „Beethoven hat die Abschrift für den König ungefähr 14 Tage vor dem Briefe abgeschickt.“ Baensch, *Zur neunten Symphonie*, S. 137-166, hier: S. 144.

<sup>61</sup> Vgl. Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 330; Beethoven, *Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott*, S. 65-67; Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, S. 380-382.

<sup>62</sup> Vgl. Baensch, *Zur neunten Symphonie*, S. 144.

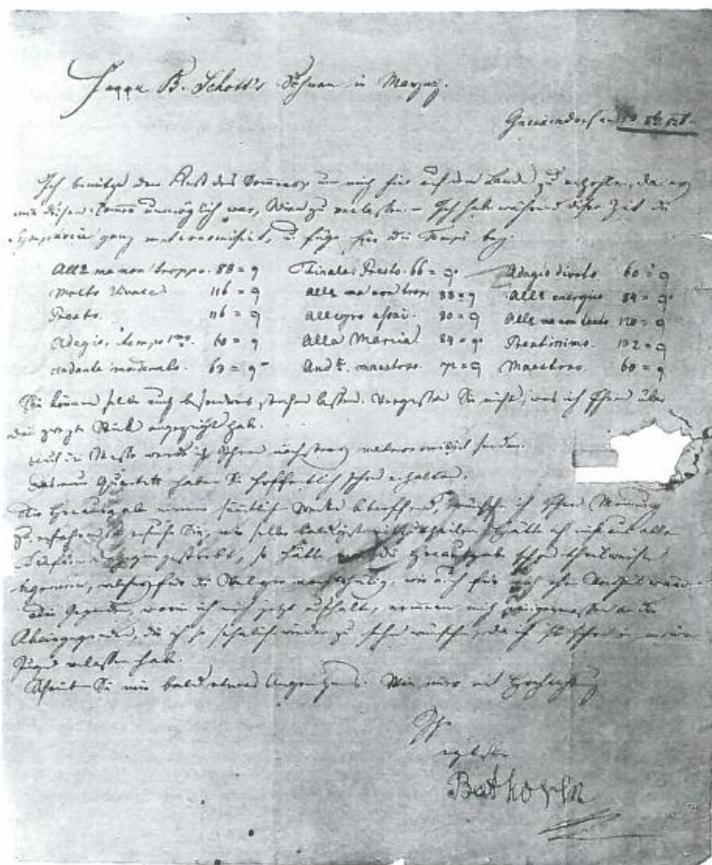


Abbildung 3: Beethovens Brief an B. Schott's Söhne am 13. Oktober 1826<sup>63</sup>

Einige Unklarheiten und Uneinigkeiten sind zwischen den vier Dokumenten vorzufinden: zu Beginn des vierten Satzes steht M. M.  $\text{♩} = 96$  als Angabe in der Liste Cäcilias und im Brief an Moscheles, während im Konversationsheft und im Brief an Schott M. M.  $\text{♩} = 66$  angegeben ist.<sup>64</sup>

Im Brief an Schott und in der Partiturabschrift befindet sich im Scherzo des zweiten Satzes ein Angabefehler, in dem anstelle des richtigen Notenwerts (punktierte Halbe) M. M.  $\text{♩} = 116$  im 3/4-Takt steht. Über die Liste des Briefes an Moscheles schrieb Baensch, dass bei allen Noten, bei denen ein Punkt angegeben sein sollte, keiner vorhanden ist.<sup>65</sup> Bei

<sup>63</sup> Zitiert nach, Beethoven, Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott, S. 66.

<sup>64</sup> „Der Abdruck in der ‚Caecilia‘ aber bringt für das ‚Finale presto‘ die Bezeichnung  $\text{♩} = 96$ ! Diese Umänderung der Zahl 66 in 96 muß nach dem Gesagten ein Fehler sein. Ihm zu erklären gibt es gleich zwei einleuchtende Möglichkeiten. Einmal sieht im Druck ‚Caecilia‘ überall die Ziffer 9 der umgekehrten Ziffer 6 gleich: ein Satzfehler durch verkehrtes Einsetzen der Ziffer konnte daher leicht begangen werden. Zweitens beginnt das ‚Finale presto‘ im ersten Stich auf Seite 96: es wäre daher auch denkbar, daß bei der Herstellung der Druckvorlage für die ‚Caecilia‘ die Partitur verglichen wurde und die Seitenzahl dabei auf den Schreibenden so einwirkte, daß er sich verschrieb.“ Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 145.

<sup>65</sup> „Diese metronomische Bezeichnung [in der Liste im Brief an Moscheles] nun entspricht mit dem Ab-

der Briefwechsel-Gesamtausgabe,<sup>66</sup> welche viel später als Baenschs Aufsatz erschienen ist, wurden die fehlenden Punkte erst gar nicht erwähnt, auch in Eichhorns Buch nicht.<sup>67</sup> In diesem Zusammenhang ist das Foto über die Liste des Briefes an Moscheles, welches sich im Aufsatz von Stadlen befindet, sehr erwähnenswert. Denn anders als bei der Beschreibung von Baensch sind die Punkte bei allen Noten, die solch einen benötigen, zu sehen.<sup>68</sup>

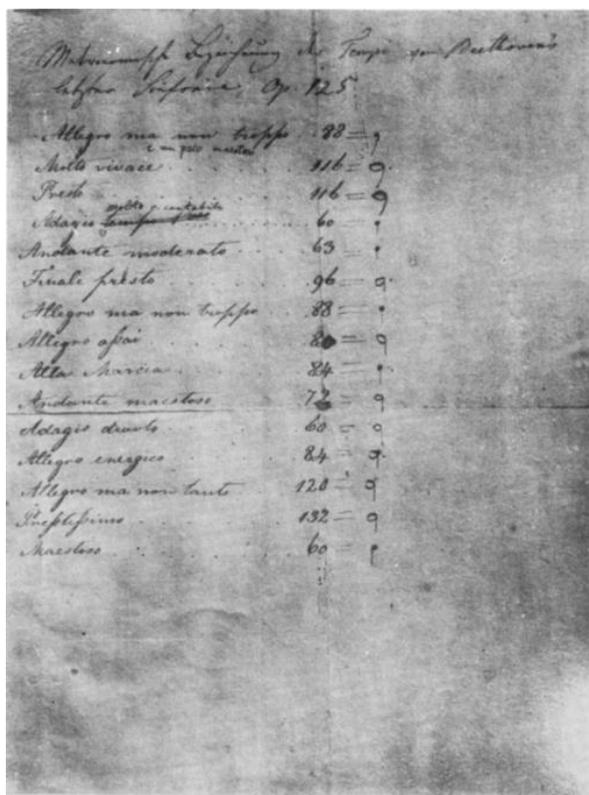


Abbildung 4: Die Liste der Metronomangabe im Brief an Moscheles von 18. März 1827<sup>69</sup>

Unabhängig von der Frage, ob es leicht oder schwer korrigierbar ist, zeigen diese Uneinigkeiten und Fehler in den verfassten Dokumenten auf, wie einfach ein Missverständnis sowohl bei einer Metronomangabe als auch bei der Übertragung einer Angabe entstehen

drucke in der ‚Caecilia‘, nur mit dem Unterschied, dass nicht nur bei der Bezeichnung des ‚Molto vivace‘ der Punkt nach der Halben fehlt, sondern auch sonst alle Punkte weggelassen sind: beim ‚Finale presto‘, beim ‚Alla Marcia‘, und beim ‚Allegro energico‘ Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 146.

<sup>66</sup> Vgl. Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 380–382, Brief Nr. 2284.

<sup>67</sup> Vgl. Eichhorn, Beethovens Neunte Symphonie, S. 20.

<sup>68</sup> Über die Liste des Briefes an Moscheles schrieb Stadlen, dass die Metronomangaben in der Liste identisch mit den Angaben im Brief an B. Schott’s Söhne sind, mit Ausnahme von zwei Angaben, nämlich die Angabe des Scherzos und des Anfangs des vierten Satzes. Über die Angabe des Scherzos fügte Stadlen einige Korrekturmöglichkeiten hinzu. Vgl. Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 335, Fußnote Nr. 22.

<sup>69</sup> Zitiert nach, Stadlen, Beethoven and the metronome, o. S.

kann. Die falsche Angabe 96 zu Beginn des vierten Satzes wurde sogar tatsächlich in einigen Ausgaben gedruckt, z. B. in der zweiten Auflage des ersten Druckes von Schott und in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel im 19. Jahrhundert.<sup>70</sup> Auch im kürzlich veröffentlichten Buch von Ceccato ist diese falsche Angabe zu sehen.<sup>71</sup>



Abbildung 5: Die falsche Angabe zu Beginn des vierten Satzes in der Schott-Ausgabe

Gehen wir zurück zur Angabe 116. Die Angabe  $\text{♩}=116$  des Trios ist in allen hier genannten Dokumenten unverändert. Dies bedeutet allerdings nicht, dass aus diesem Grund von sofortiger Makellosigkeit ausgegangen werden darf. Fehler bei Metronomangaben und bei den auf die metronomische Zahl bezogenen Notenwerten kamen häufig vor, selbst in der heutigen Zeit noch. Beispielsweise empfahl Igor Markevitch für das Tempo des Trios einen Wert von M. M.  $\text{♩}=66$ .<sup>72</sup> Allerdings musste es schlussendlich zu M. M.  $\text{♩}=66$  korrigiert werden. Aufgrund der möglichen Annahme, dass Beethoven die Liste der beiden Briefe nicht sorgfältig durchgelesen hatte, insbesondere den Brief kurz vor seinem Tod, ist es durchaus denkbar, dass die Halbe in den vier Dokumenten womöglich nicht der passende Notenwert für die Ziffer 116 war. Aber eine identische Metronomangabe ist

<sup>70</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur von der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, S. 102.

<sup>71</sup> Ceccato schrieb *evidente errore* (offensichtlicher Fehler) neben der Metronomangabe  $\text{♩}=96$  in Klammer. Merkwürdigerweise korrigierte er die falsche Metronomangabe 96 nicht hin zur richtigen Angabe. Vgl. Ceccato, Beethoven Duemila, S.138.

<sup>72</sup> Gemeint ist die Metronomangabe von Markevitch ab Takt 414, also der dritte Takt nach Beginn des Prestos, wo das Thema des Trios beginnt. Vgl. Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 520.

doch im Konversationsheft angegeben.

Mit anderen Worten bedeutet das, dass es keinen Fehler bei der Übertragung der Metronomangabe vom Konversationsheft zu den Listen beider Briefe gab. Musikwissenschaftler stimmen allgemein zu, dass die neben der Ziffer 116 positionierten zwei Halben von Beethoven persönlich eingetragen wurden.<sup>73</sup> Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass sich der Fehler bei der Eintragung ins Konversationsheft und nicht bei der Übertragung selbst ereignet haben könnte. Stadlen schrieb: „I submit that these pages of the Conversation Book do not unambiguously reveal which units Beethoven had in mind for the figures recorded by Karl.“<sup>74</sup> Damit behauptete Stadlen, dass aufgrund früherer Fehler und mit aller Wahrscheinlichkeit aufgrund der metronomischen Mathematik Beethovens und Karls die Ursache bei den Notenwerten selbst liege.<sup>75</sup> Tatsächlich erscheint der Metronomisierungsprozess der Neunten im Konversationsheft in einigen Fällen nicht ganz deutlich wie beispielsweise die Angabe zu „Adagio molto e cantabile“, das Anfangstempo des dritten Satzes.

Im Konversationsheft steht *Adagio* 1<sup>†</sup> [erstes] Tempo 60, allerdings sind daneben statt eines Viertels zwei halbe Noten angegeben. Der auf 60 bezogene Notenwert sollte allerdings für keine allzu große Verwirrung bei der Übertragung der Angabe zum Brief an Schott und zur Partiturabschrift für Berlin gesorgt haben, da es logisch und leicht denkbar ist, dass  $\text{♩}=60$  die richtige Angabe für einen *Adagiosatz* im 4/4-Takt ist.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> „Noteneintragung möglicherweise von der Hand Beethovens“ Beethoven, Konversationshefte, Bd. 10, S. 244; „At least the first pair of minims looks so violent and disorderly as to betray Beethoven’s impatient hand.“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 333 (Stadlen schreibt noch dazu in der Fußnote: „Professor Schmidt – Görg and Dr. Schmidt agree that this is likely“).

<sup>74</sup> Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 337.

<sup>75</sup> „Considering how unversed and uncertain in metronomic mathematics uncle [Beethoven] and nephew [Karl] emerge from this bit of documentary evidence [...]“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 337.

<sup>76</sup> Diesbezüglich kann behauptet werden, dass der auf die Ziffer 60 bezogene Notenwert statt Viertel Achtel sein könnte. Betrachtet man allerdings Beethovens Metronomangaben in den langsamen Sätzen seiner anderen Symphonien (vor allem die Angabe für „Adagio“ des zweiten Satzes der vierten Symphonie), dann stellt sich heraus, dass das Tempo M. M.  $\text{♩}=60$  nicht der Vorstellung von Beethovens Tempogestaltung entsprach.

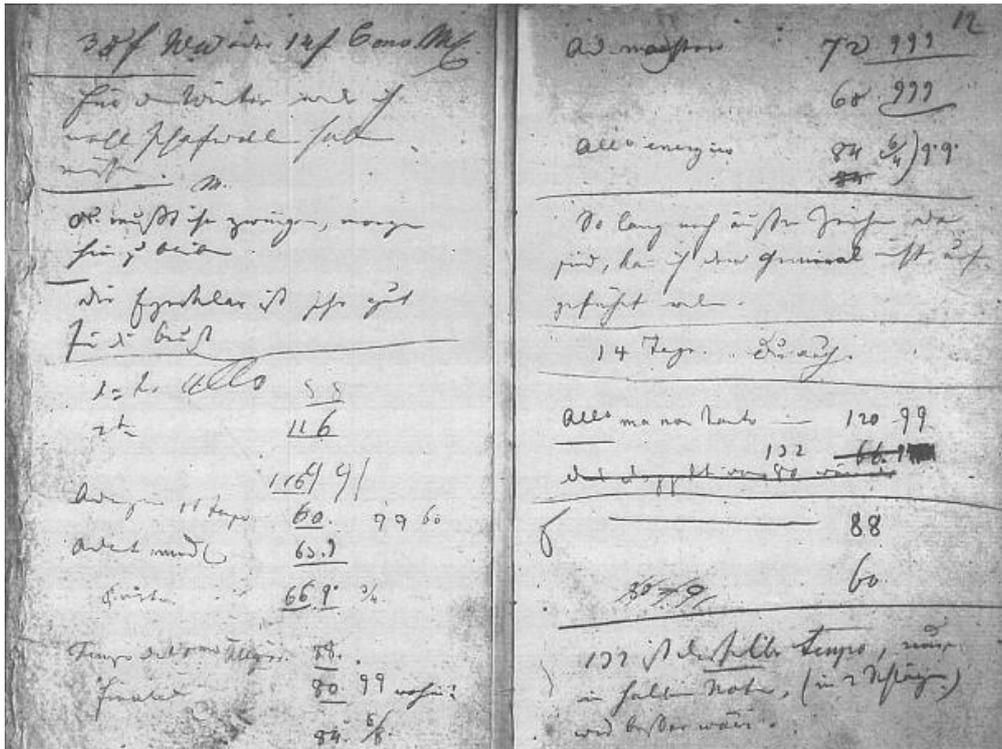


Abbildung 6: Beethovens Konversationsheft Nr. 122 (Blatt 11v und 12r), in welchem die Metronomsitzung der Neunten vorhanden ist<sup>77</sup>

Die komplizierteren Angaben sind im vierten Satz vorzufinden, sowohl bei der Stelle Alla marcias als auch beim Finale des Satzes. Vor der Angabe „Andante maestoso“ stehen ohne jedwede italienische Tempobezeichnung und Kommentar allein die Ziffern 84 und 6/8 da. Das Problem dabei ist nicht die fehlende italienische Tempobezeichnung, sondern vielmehr der fehlende auf die Ziffer 84 bezogene Notenwert. Gemäß dem Brief an Schott wurden punktierte Viertel eingesetzt, was allerdings wie im Fall des Trios des zweiten Satzes eine Diskrepanz zwischen der italienischen Tempobezeichnung „Allegro assai vivace“ und der metronomischen Bezeichnung verursacht. Die Tatsache, dass im Konversationsheft kein Notenwert für die Stelle Alla marcias steht, erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass der auf die Ziffer 84 bezogene Notenwert eine punktierte Halbe sein könnte,<sup>78</sup> während der von Beethoven eingetragene Notenwert für das Trio zwei Halbe beträgt. (Somit bleibt die Diskrepanz im Trio unverändert bestehen.) Auch die Angabe für das Finale des gesamten Stückes wurde im Konversationsheft nicht eindeutig vermerkt.

<sup>77</sup> Zitiert nach, J. Del Mar, Critical commentary, S. 12.

<sup>78</sup> Vgl. J. Del Mar, Critical commentary, S. 39.

Die Ziffer 132 steht wie bei der Angabe für *Alla marcìa* ohne italienische Tempobezeichnung. Daneben ist eine Viertel und die Ziffer 66, die allerdings ausgestrichen wurde. In der Zeile Nr. 122 Blatt 12r des Konversationsheftes sind diesbezüglich nur wenige Informationen vorhanden,<sup>79</sup> obwohl offensichtlicherweise eine Halbe als der zu dieser Ziffer passende Notenwert vermuten lässt, da die Metronomangabe  $\text{♩}=132$  oder  $\text{♩}=132$  ein zu langsames Tempo für das „*Prestissimo*“ oder gar ein unausführbar schnelles Tempo ergibt. Unterhalb des Blattes ist eine Erklärung zur Ziffer 132 gegeben: „132 ist dasselbe tempo, nur in halben Noten, (in 2 Schlägen) was beßer wäre.“<sup>80</sup>

Die letzten Angaben auf diesem Blatt sind eher fragwürdig: Die Ziffer 88 wurde ohne Notenwerte angegeben. In der unteren Zeile wurde  $80=\text{♩}$  ausgestrichen und daneben mit der Ziffer 60, wiederum ohne Notenwerte, ersetzt. Stadlen behauptete, dass die Ziffer 88 eine Wiederholung der Angabe des ersten Satzes *M. M.*  $\text{♩}=88$  sei.<sup>81</sup> Aber wie das im Jahre 1990 erschienene Buch *L. v. Beethovens Konversationshefte*<sup>82</sup> aufzeigt, ist die Ziffer 88 durch einen langen Bindestrich mit dem Buchstaben *F* verbunden, welcher für *Finale* steht.<sup>83</sup> Merkwürdigerweise sind diese Angaben in der Liste des Briefes an Schott und in den danach entstandenen Dokumenten verschwunden. In einem weiteren Kapitel ist eine Interpretation bezüglich dieser Angabe angegeben,<sup>84</sup> jedoch gibt es keine Erwähnung über die durchgestrichene Angabe  $\text{♩}=80$ . Das kann durchaus als Anhaltspunkt für einen Fehlschlag angesehen werden, dass Karl möglicherweise ein von Beethovens Klavierspiel vorgegebenes Tempo nicht erkannt haben könnte. Die Bedeutung der Angabe 60 wurde in der Liste des Briefes an Schott klar dargestellt. Einerseits ist darin die Angabe der *Maestoso*-Stelle, T. 916–919, die zwischen beiden „*Prestissimi*“ im *Finale* des gesamten Werkes vorkommt, enthalten. Andererseits ist Viertel als Notenwert angegeben, was allerdings zahlreiche Dirigenten für eine zu schnelle Angabe hielten.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> Der auf 66 beziehende Viertel-Notenwert kann nicht richtig sein. Es muss eine Ganze sein.

<sup>80</sup> Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 10, S. 245.

<sup>81</sup> „[...] the 88 is evidently a retake of the first movement.“ Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 332.

<sup>82</sup> Die 11 bändigen *Konversationshefte L. v. Beethovens* sind jeweils in unterschiedlichen Zeitpunkten erschienen. Der Zeitraum zwischen der ersten und der letzten Erscheinung des Bandes umfasst mehr als 30 Jahre (1968-2001).

<sup>83</sup> Vgl. Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 10, S. 245.

<sup>84</sup> Vgl. S. 119.

<sup>85</sup> Vgl. „Als richtige metronomische Bezeichnung könnte wohl  $\text{♩}=60$ , keineswegs aber  $\text{♩}=60$  gelten.“ Weingartner, *Ratschläge*, S. 196; „Metronomisierungsvorschlag:  $\text{♩}=52$ . [...] Tatsächlich steht das Tempo giusto zum Vorangehenden im Verhältnis  $\text{♩}=\text{♩}$  (Achtel schlagen)“ Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven*, S. 555.

4-3-2. „<Zu> Du nimst es geschwinder als 120. 132. So hatten wirs Vormittag“

Dieser interessante Satz von Karl könnte, abgesehen von der simplen Tatsache, dass die Metronomisierung zur Neunten während des Vormittags des 27. September 1826 stattgefunden hatte, auf die folgenden drei Elemente hindeuten:

Erstens auf das Verfahren der Metronomisierung selbst.<sup>86</sup> Im Allgemeinen ist dies vielleicht die wichtigste Information, die man aus diesem Satz erfahren kann.

Zweitens die Instabilität der Metronomangabe bei Beethoven oder vielleicht auch bei allen anderen Komponisten. Aufgrund der Tatsache, dass Beethoven innerhalb eines Tages ein anderes Tempo für die gleiche Stelle nahm, ist von einigen Musikwissenschaftlern wegen Instabilität und Variabilität der Metronomanagabe kritisiert worden, hingegen beharrten Musiker und Musikwissenschaftler wie Kolisch<sup>87</sup> und Brown<sup>88</sup> auf die Wichtigkeit und Systematik der Metronomangaben Beethovens. Somit wäre es weder richtig noch überzeugend, diesem Satz allzu große Bedeutung beizumessen.

Drittens die Möglichkeit der Überprüfung der am Vormittag bestimmten Metronomangaben.<sup>89</sup> Schindler schrieb am linken Seitenrand Blatt 15r des Heftes Nr. 122: „Der Neffe bemerkt hier eine Abweichung von dem am Morgen desselben Tages angesetzten *Metronom* bei der 9ten Symphonie.“<sup>90</sup> Leider schrieben weder Karl noch Schindler darüber, ob Beethoven nur die auf die Metronomangabe 120 bezogene Stelle, „Allegro ma non tanto“ im vierten Satz, T. 763-842, erneut auf dem Klavier spielte, oder ob er alle Metronomangaben der Symphonie kontrollierte. Wird darauf Bedacht genommen, dass Beethoven die Metronomangabe für sehr wichtig erachtete, dann ist Letzteres durchaus wahrscheinlicher. Dadurch würde nämlich die Angabe  $\text{♩}=116$  im Konversationsheft noch authentischer wirken, allerdings gibt das Konversationsheft diesbezüglich nichts mehr preis. Die Frage über eine mögliche Nachweisung bleibt somit offen.

---

<sup>86</sup> Vgl. S. 19.

<sup>87</sup> Vgl. Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 3-87.

<sup>88</sup> Vgl. Brown, Classical & romantic Performing Practice 1750-1900, S. 299-302.

<sup>89</sup> „Furthermore, a conversation book reveals that uncle and nephew had taken pains to recheck the figures before mailing the list.“ Rudolf, The metronome indications in Beethoven's symphonies, S. 2-13, hier: S. 4.

<sup>90</sup> Beethoven, Konversationshefte, Bd. 10, S. 247.

Trotz dieser Unklarheiten im Konversationsheft ist es nicht richtig, die Authentizität der Angabe  $\text{♩}=116$  nur aufgrund dessen in Frage zu stellen, da in den fünf Dokumenten (das Konversationsheft, die Liste im Brief an Schott, die Partiturabschrift für Berlin, die Liste vom Magazin Cäcilia und die Liste vom Brief an Moscheles) stets dieselben Metronomangaben angegeben sind. Außerdem notierte Beethoven höchstwahrscheinlich selbst die zwei Halben neben der Ziffer 116 im Konversationsheft. Ob Beethoven dadurch wirklich ein langsames Tempo für das „Presto“ bezwecken wollte, bleibt offen. Für diese Frage müssen seitens der Kritiker andere Dokumente wie Beethovens Autograph mit den Beschreibungen über das Trio miteinander verglichen werden.

#### 4-3-3. Die Metronomangabe $\text{♩}=116$ in einigen Ausgaben

Obwohl die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  für das Trio in den vor Beethovens Tod geschriebenen Dokumenten unverändert blieb, wurde jene in einigen Ausgaben mit einem anderen Notenwert ausgedrückt, nämlich eine Halbe statt einer Ganzen. Die ausschlaggebende Ausgabe, die solch eine Konfusion verursachte, ist die im Jahr 1864 erschienene Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in Leipzig.<sup>91</sup> Danach folgten weitere Ausgaben, die den gleichen Fehler beinhalteten wie z. B. die Partitur im Oktav-Format von Schott (1867), Peters Ausgabe (Edition Peters, Plattennummer 5450 erschienen ca. 1872)<sup>92</sup> und die Ausgabe vom Wiener Philharmonischer Verlag (W. Ph. V 30). Es ist kein Zufall, dass Weingartner bei der Erklärung des Triotempos mit der Metronomangabe  $\text{♩}=116$  in seinem Buch anfangt, denn er verwendete die Gesamtausgabe.<sup>93</sup> Die Gesamtausgabe basiert auf der Original-Ausgabe von Schott, also die allererste Ausgabe des Werkes. Die Ausgabe von Schott, die die Plattennummer 2322 hat, ist im August 1826<sup>94</sup> erschienen. Die Metronomangaben sind hier nicht enthalten, da die Metronomisierung des Werks erst im späten September desselben Jahres erfolgte. Die zweite Auflage mit der gleichen Plattennummer besitzt hingegen Metronomangaben.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 21.

<sup>92</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 21.

<sup>93</sup> „Für die Angabe der Seiten- und Taktzahlen folge ich der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe.“ Weingartner, *Ratschläge*, S. 10 (Vorwort).

<sup>94</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 19; Hauschild, *Kritischer Bericht*, S. 260-274, hier: S. 260.

<sup>95</sup> Über die Frage, wann die zweite Auflage erschienen ist, zitiert Baensch eine Mitteilung des Verlags Schotts: „Wann die zweite Auflage von den Platten des ersten Sticks hergestellt wurde, ob schon im Herbst 1826 oder erst später, läßt sich leider nicht mehr feststellen, da die Druckbücher aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht mehr vorhanden sind.“ Baensch, *Zur neunten Symphonie*, S. 140; Del Mar schreibt, dass die Metronomangaben erhältlichen Auflagen seit 1827 gegeben sind: „In

Aufgrund der Tatsache, dass die in der Gesamtausgabe vermerkte Metronomangabe für das Trio  $\text{♩} = 116$  statt  $\text{♩} = 116$  ist, kann leicht daraus geschlossen werden, dass auch die Angabe in Schott eine Ganze für den Notenwert 116 übernahm. Für diese Verwirrung machte Nef die erste Ausgabe von Schott verantwortlich: „Alle Partituren konservieren hier einen Druckfehler der ersten Partiturausgabe von Schott in Mainz, indem sie der Metronomziffer 116 für eine ganze Note Geltung geben, statt nur eine Halbe [...]“<sup>96</sup>

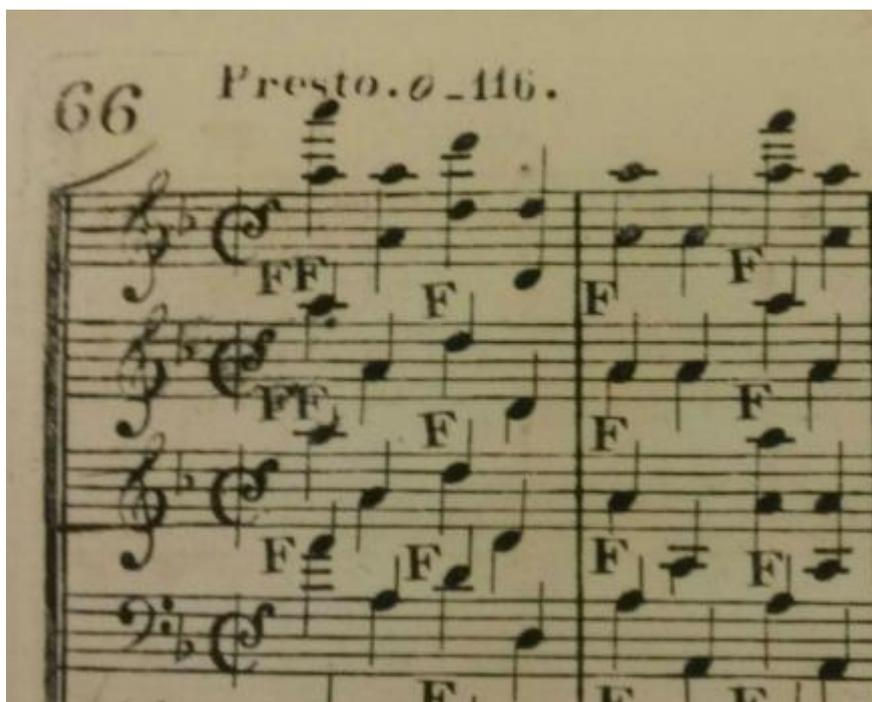


Abbildung 7: Die Metronomangabe des Trios bzw. „Presto“ im oberen Teil der Partitur-Seite der Schott-Ausgabe

Allerdings ist die Angabe  $\text{♩} = 116$  nur ein Missverständnis, wie Grove, Baensch, Stadlen und J. Del Mar bereits erklärten und anhand der illustrierten Partitur genauestens in Erfahrung gebracht werden konnte.<sup>97</sup> Das Trio, genauer gesagt das „Presto“, beginnt bei der alten Ausgabe Schotts, wo auch die Metronomangabe vorhanden ist, auf der Seite 66. Insgesamt ist die Metronomangabe sogar zwei Mal vorzufinden, im ganz oberen Teil der Seite über den Flötenstimmen, und in der Mitte der Seite unter den Alt- und Tenorposaunenstimmen. Die zentral in der Mitte positionierte Halbe ist gut erkennbar, während beim Stiel der oben stehenden Halbe der Anschein erweckt wird, als ob er verschwunden wäre.

printings from 1827 on, the metronome marks are included throughout“ J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 20.

<sup>96</sup> Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 278.

<sup>97</sup> *Partitur der neunten Symphonie Beethovens von Schott, Mainz, wahrscheinlich 1827.*

Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt es am Platzmangel für eine Metronomangabe, der durch die Notierung der hohen Noten der Flötenstimmen verursacht wurde. Vergleicht man nämlich jene Stelle mit den anderen, dann wird just deutlich, dass an anderen Stellen mehr Platz für die Metronomangaben gegeben ist wie bspw. am Anfang des zweiten Satzes auf der Seite 45. Baensch schrieb dazu: „Daß hier der Stiel fast verschwunden ist, erklärt sich daraus, daß die Platten so nahe am Rand sich leicht abnutzen und dann eine so feine Zeichnung wie der Stiel der halben Note abgeschliffen wird.“<sup>98</sup>

Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie leicht eine Metronomangabe irrtümlich weiter überliefert werden kann.

#### 4-4. Diverse Interpretationsmöglichkeiten der Metronomangabe 116

Bezüglich der Frage nach der richtigen Tempoauswahl des Trios ist eine klare Antwort nicht zu finden. Die Erkenntnis, dass die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  sehr authentisch ist, verhilft nicht dazu, die Diskrepanz zwischen der italienischen Bezeichnung und der Metronomangabe zu lösen. Insgesamt gibt es fünf Möglichkeiten, die Metronomangabe 116 zu interpretieren:

1. M. M.  $\text{♩}=116$  oder ein schnelles Tempo für das Trio ist richtig.
2. M. M.  $\text{♩}=116$  oder ein langsames Tempo für das Trio ist richtig.
3. Anfangs ein schnelles Tempo in den ersten beiden Takten des „Presto“ (Takte 412–413), danach wird es mit dem Beginn des Triothemas langsamer.
4. Die richtige Metronomangabe lautet M. M.  $\text{♩}=80$  bzw. 88.
5. Die richtige Metronomangabe ist verloren gegangen.

##### 4-4-1. „Die richtige Metronomangabe ist verloren gegangen.“

Die fünfte Interpretationsmöglichkeit erfolgt aus J. Del Mars Kritischem Bericht zur Symphonie. „It remains most likely that Karl failed to catch the figure of the Trio and gestured to Ludwig who did not realize what Karl was asking and repeated that of the Scherzo instead; so that the true metronome mark of the trio is irretrievably lost.“<sup>99</sup> In seiner Erklärung wird der Anschein erweckt, als ob er das deswegen behauptete, weil mit

---

<sup>98</sup> Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 150.

<sup>99</sup> J. Del Mar, Critical commentary, S. 39

M. M.  $\text{♩}=116$  und M. M.  $\text{♩}=116$  keine überzeugenden Lösungen angeboten wurden. Allerdings ist hinsichtlich der Metronomisierung solch eine Situation zwischen Beethoven und Karl im Konversationsheft nichts zu finden. Die neben der Ziffer 116 vermerkten zwei Halben, die aus Beethovens Hand persönlich eingetragen wurden und sehr ungeduldig aussehen, wie Stadlen beschrieb,<sup>100</sup> könnten darauf hindeuten, dass Karl Schwierigkeiten mit der Fassung des Triotempos hatte. Aber Schwierigkeiten beim Triotempo zu haben, ist etwas völlig anderes als das Tempo überhaupt nicht fassen zu können.

Es ist eher unwahrscheinlich anzunehmen, dass Karl darauf verzichtete, seinen Onkel noch einmal nach dem Tempo des Trios zu fragen, selbst wenn Beethoven erneut das Scherzo gespielt hätte. Karl war zwar kein Musiker, aber anhand einer Aussage aus dem Konversationsheft ist denkbar, dass er die Wichtigkeit der Metronomisierung in den Werken seines Onkels einigermaßen verstand: „Hast du nicht irgend ein Werk, worauf der Metronom angemerkt ist? Man könnte die Form am besten sehn.“<sup>101</sup>

4-4-2. „Die richtige Metronomangabe lautet M. M.  $\text{♩}=80$  bzw. 88.“

In der vierten Interpretationsmöglichkeit, die Köhler schrieb, wird folgendes behauptet: „Vielleicht in jener eingeklammerten Ziffer 80, die einer ganzen Note zugewiesen ist am Fuße der Vorderseite des Blattes 12 des Konversationsheft No. 120.“<sup>102</sup> Es scheint vielmehr eine Vermutung als eine Auffassung zu sein. Wie bei J. Del Mar stellte Köhler diese Vermutung erst auf, nachdem er festgestellt hatte, dass weder M. M.  $\text{♩}=116$  noch M. M.  $\text{♩}=116$  eine überzeugende Lösung ist. Anders als Del Mar berücksichtigte er jedoch kurz vor seiner Schlussfolgerung die Temposchwankungen der Dirigenten.<sup>103</sup> Das Problem dabei ist, dass seine Vermutung nicht auf einer logischen und theoretischen Grundlage basiert, sondern lediglich auf Praxis beruht. Das bedeutet, wenn die Temposchwankungen der Dirigenten außerhalb von M. M.  $\text{♩}=70 - 87$  gelegen wären, dann könnte er M. M.  $\text{♩}=80$  nicht als Lösung behaupten. Dasselbe würde auch gelten, wenn die Ziffer 80 im Blatt des Konversationsheftes nicht vorgekommen wäre. Laut Stadlen ist die Ziffer M. M.

---

<sup>100</sup> „At least the first pair of minims looks so violent and disorderly as to betray Beethoven’s impatient hand.“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 333.

<sup>101</sup> Beethoven, Konversationshefte, Bd. 10, S. 247.

<sup>102</sup> Köhler, »tausendmal leben!« Konversationen mit Herrn Beethoven, S. 61. Bemerkung: die richtige Nummer des Konversationsheftes in diesem Fall ist nicht 120, sondern 122.

<sup>103</sup> „Die von den Dirigenten bevorzugten Tempi schwanken zwischen 70 – 87 als Zählschlag für den Prestotakt“ Köhler, »...tausendmal leben!« Konversationen mit Herrn van Beethoven, S. 61.

♩=80 eine Spur des erfolglosen Versuches zum Freude–Thema, dessen richtige Angabe M. M. ♩=80 ist.<sup>104</sup> Seiner Ansicht nach liegt das Problem der Ziffer 80 darin, dass jene nicht eine eingeklammerte, sondern eine ausgestrichene Ziffer verkörpert, so wie es das Blatt des Konversationsheftes deutlich aufzeigt.

Im Vergleich zu dieser Behauptung ist die Auffassung von Hauschild in seinem Kritischen Bericht erwähnenswert, denn er schlug eine ähnliche Metronomangabe wie Köhler vor, ungefähr M. M. ♩=88, allerdings gründet sich seine Auffassung auf eine logischere und überzeugendere Grundlage. Er interpretierte die im Scherzo- und Trioteil gleich bleibende Ziffer 116 als eine Andeutung, „dass Beethoven tatsächlich eine Gemeinsamkeit zwischen Scherzo und Trio im Sinn hatte, es ihm aber schwierig wurde, dies zu veranschaulichen.“<sup>105</sup> Um die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Teilen zu illustrieren, setzte Hauschild das in den beiden Teilen gleich bleibende Vierteltempo voraus. Das heißt, dass die Metronomangabe für die Viertel des Scherzos 348 (116x3) im 3/4-Takt auch für die Viertel des Trios im Alla breve gilt, was ungefähr M. M. ♩=88 ergibt.<sup>106</sup> Der Vorteil seiner Argumentation ist, dass die Metronomangabe ♩=88 ein spielbares Tempo ermöglicht und gleichzeitig der italienischen Tempobezeichnung „Presto“ nicht im Wege steht, indem sie im Zusammenhang mit der Metronomangabe des Scherzos steht. Über das gleich bleibende Vierteltempo sprach Weingartner auch in seinem Buch: „Ein Viertel dieses Presto entsprach aber nun ungefähr an Wert einem Viertel des Dreiviertel-Taktes, sowie es am Anfange des Satzes genommen worden war.“<sup>107</sup> Nun bleibt aber die Frage nach der Ziffer 116 des Trios immer noch offen.

4-4-3. „Anfangs ein schnelles Tempo in den ersten beiden Takten des Presto (Takte 412–413), danach wird es mit dem Beginn des Triothemas langsamer.“

Die dritte Interpretationsmöglichkeit ist im Aufsatz von Baensch zu lesen. Abhängig vom Standpunkt kann behauptet werden, dass die Auffassung von Markevitch dieser Interpretation entspricht. Allerdings ist seine Auffassung nicht ganz eindeutig und wird noch weiters behandelt.

---

<sup>104</sup> Stadlen, Beethoven and the metronome, S.333.

<sup>105</sup> Hauschild, Kritischer Bericht, S. 265.

<sup>106</sup> Vgl. Hauschild, Kritischer Bericht, S. 265–266.

<sup>107</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 160.

Es ist bekannt, dass Wagner das Trio in der im Jahre 1872 in Bayreuth stattgefundenen Aufführung nach dieser Interpretation dirigierte: „Wie richtig war dann die Bemerkung, daß die Tempobezeichnung Presto ganz streng nur auf die ersten zwei Takte zu beziehen sei, während das folgende D-Dur Thema mit seiner etwas beschränkten Gemütlichkeit nun in behäbig – behaglicher Weise gespielt werden müsse; wobei der Meister [Wagner] noch besonders darauf hielt, daß jedes überflüssige Crescendo vermieden werde.“<sup>108</sup> Baensch hielt „Wagners Verfahren für richtig.“<sup>109</sup> Er behauptete nämlich, dass M. M.  $\text{♩}=116$  ab dem dritten Takt des „Presto“ die richtige Angabe sei, allerdings ist nicht zu erkennen, ob Wagners Tempo des Triothemas auch tatsächlich nach den beiden ersten „Presto“-Takten der Angabe  $\text{♩}=116$  entsprach. Anhand des Berichts über Wagners Aufführung entsteht der Eindruck, dass das gewählte Triotempo schneller als M. M.  $\text{♩}=116$  gewesen sein müsste. Baensch fügte in seinem Aufsatz auch die Beschreibungen über das Verfahren dieser Stelle der zeitgenössischen Dirigenten, welche dem Verfahren Wagners sehr ähnlich waren, hinzu: „Unsere Dirigenten pflegen deshalb die ersten beiden Takte des Presto, als Höhepunkt des „stringendo“, sehr schnell zu nehmen, und dann mit Takt 3 das Tempo herabzusetzen.“<sup>110</sup> Dies deutet an, dass auch die Triotempi der Dirigenten schneller als M. M.  $\text{♩}=116$  waren. Über die tatsächlich aufgeführten Triotempi von Wagner und seinen zeitgenössischen Dirigenten befinden sich allerdings keine Äußerungen von Baensch. Daher kann daraus geschlossen werden, dass für Baensch die Verlangsamung des Tempos im dritten Takt des „Presto“ ausschlaggebender war als die Frage, ob das verlangsamte Tempo der Metronomangabe  $\text{♩}=116$  entspricht oder nicht, obwohl er die Angabe zu Beginn des Triothemas an sich für richtig hielt.

Eichhorn nahm an, dass sich Norrington in seiner Aufnahme von 1987 Wagners Auffassung (die auch Baensch teilte) anschloss“<sup>111</sup>, da sein langsames Triotempo jenes von Wagner sehr ähnelte. Aber anders als in der Interpretation von Wagner und Baensch hatte Norringtons Tempo in beiden „Presto“-Takten einen deutlich langsameren Ausdruck. Ein „Presto“-Effekt in den ersten beiden „Presto“-Takten ist nämlich bei Norringtons Aufnahme nur schwer nachvollziehbar. Die Tempo-Analyse zeigt, dass er sich bei dieser Stelle nur auf die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  konzentrierte.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Porges, Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872), S. 17.

<sup>109</sup> Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 154.

<sup>110</sup> Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 152-153.

<sup>111</sup> Eichhorn, Beethovens Neunte Symphonie, S. 21.

<sup>112</sup> Vgl. S. 86-87.

Der Schwerpunkt seiner Interpretation liegt in der Trennung zwischen der Tempobezeichnung „Presto“ und der Metronomangabe  $\text{♩}=116$ . Baensch teilte jenen Teil des Aspektes, dass das Trio erst im dritten Takt nach dem „Presto“, also im Takt 414, startet<sup>113</sup> und die Metronomangabe erst ab dem eigentlichen Beginn des Trios zu gelten beginnt. Derselbe Aspekt ist auch bei Markevitch zu finden.<sup>114</sup> Für Baensch ist die Tempobezeichnung „Presto“ nicht als ein im gesamten Trio durchgehendes Tempo zu verstehen, sondern erfolgt lediglich zwei Takte lang (T. 412-413).

Diese Interpretation erweckt den Eindruck, als ob die Diskrepanz zwischen dem „Presto“ und der Metronomangabe teilweise gelöst wurde, dennoch ist ein möglicher Widerspruch gegeben: Warum vermerkte Beethoven nach dem „Presto“ nicht zusätzlich eine weitere Tempobezeichnung, im Falle, dass er nach dem zweitaktigen „Presto“ ein anderes Tempo z. B. Allegretto oder Moderato gewollt hätte? Die Metronomangaben zur Neunten wurden erst ungefähr zwei Jahre nach der Uraufführung hinzugefügt. Die Musiker spielten bei der Uraufführung ohne jeglichen metronomischen Bezeichnungen, also lediglich mit italienischen Tempobezeichnungen. Wenn Beethoven tatsächlich ein anderes Tempo gewollt hätte, dann wäre sicherlich nach den beiden „Presto“-Takten noch eine zusätzliche Tempobezeichnung angegeben worden. Dies ist hier allerdings nicht der Fall. Nimmt man darauf Rücksicht, dass Beethoven, wenn er beim Trio ein anderes Tempo im Scherzosatz haben wollte (z. B. im dritten Satz der vierten und siebten Symphonie, in beiden Fällen eine langsamere Tempobezeichnung, und zwar von „Allegro vivace“ im Menuetto zu „Un poco meno allegro“ im Trio der vierten Symphonie und von „Presto“ zu „Assai meno presto“ der Siebten), tatsächlich eine andere Tempobezeichnung im Trio schrieb, scheint es eher unlogisch zu sein, dass er ab dem dritten Takt ohne jegliche Änderung eine langsamere Tempobezeichnung als vorher genommen hätte.

---

<sup>113</sup> „Dies Verhältnis ist freilich zwischen dem „Molto vivace“ und dem eigentlichen Trio des Satzes, das in Takt 3 des „Presto“ beginnt, durchaus sinnvoll“ Baensch, Zur neunten Sinfonie, S. 152.

<sup>114</sup> „Der musikalische Sinn gibt hier Anlaß, die beiden ersten Takte des Alla-breve im vorhergehenden Tempo durchzuführen ( $\text{♩}=\text{♩}$ ), um mit T. 414, dem eigentlichen Beginn des Trios, das Tempo giusto wiederzufinden.“ Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 520.

#### 4-4-3-1. Die Auffassung von Markevitch

Markevitch schlug grundsätzlich ein langsames Triotempo vor. Dies ist anhand seines Metronomisierungsvorschlags (M. M.  $\text{♩}=66$ ), aus dem ein langsames Triotempo resultiert, und anhand folgenden Satzes zu erkennen: „Das Trio wird oft zu schnell genommen.“<sup>115</sup> Allerdings lassen zwei Punkte seine Auffassung unklar erscheinen: Seine Ansicht über den ersten beiden „Presto“-Takten und sein geltender metronomischer Vorschlag ab dem dritten Takt des „Presto“ (T. 414). Bezüglich des Übergangs von „Molto vivace“ zu „Presto“ nahm Markevitch an, dass „die beiden ersten Takte des Alla-breve im vorhergehenden Tempo durchzuführen ( $\text{♩}=\text{♩}$ )“<sup>116</sup> sind. Das vorhergehende Tempo entspricht allerdings nicht dem Tempo zu Beginn des Satzes, sondern dem durch das „stringendo il tempo“ beschleunigte. Markevitch gab allerdings nicht an, wie groß die Temposteigerung während des „stringendo“ sein sollte. Es kann der Anschein erweckt werden, dass die Auffassung Markevitchs der von Wagner entspricht, wenn man nach einer großen Temposteigerung während des „stringendo“ ein noch viel schnelleres Tempo in den beiden ersten „Presto“-Takten nimmt und danach dem Vorschlag von Markevitch folgt.

Dachte Markevitch etwa an diese Möglichkeit? Obwohl er nichts Eindeutiges über das Tempo beim Übergang schrieb, kann dennoch daraus geschlossen werden, dass er die Wagner'sche Auffassung nicht beabsichtigte. In der Tempogestaltung seiner im Jahr 1961 aufgenommenen Einspielung befinden sich nur geringe Unterschiede bei den Metronomwerten zwischen dem Tempo der beiden ersten „Presto“-Takte und dem durchschnittlichen Tempo des Triothemas.<sup>117</sup> Falls er im Laufe der Zeit seine Auffassung geändert hätte, wäre eine schriftliche Erwähnung in seinem Buch bestimmt vorhanden gewesen.

---

<sup>115</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 520.

<sup>116</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 520.

<sup>117</sup> Tempo zum Takt 412: M. M.  $\text{♩}=74.6$ , T. 413: M. M.  $\text{♩}=74.6$  und das durchschnittliche Tempo des Triothemas: M. M.  $\text{♩}=71.8$ .

#### 4-4-4. Gegensätzliche Auffassungen bezüglich den Metronomangaben von M. M. ♩=116 und M. M. ○=116.

Die Kontroverse zwischen der ersten und der zweiten Interpretation zeigt die grundsätzliche Diskrepanz zwischen der italienischen Tempobezeichnung und der Metronomangabe deutlich auf.

Die erste Interpretation wurde u. a. von Weingartner,<sup>118</sup> Kolisch, Stadlen, Brown usw. und die zweite von Grove, Stanford, Schenker, Klenau, Riezler, Gielen, Norrington usw. vertreten.

##### 4-4-4-1. Bemerkungen über Kolisch, Stadlen, Gielen und Swarowsky

Zunächst folgen einige Bemerkungen über die Interpretationen von Kolisch, Stadlen, Gielen und Swarowsky: Kolisch kalkulierte das Tempo und die Relation zwischen dem Scherzo und dem Trio mit Vierteln: „Im Scherzo der Neunten Symphonie beschleunigen sich die Viertel des Hauptteils (348) zu 464, als Viertel in einem alla breve–Presto (○=116)“<sup>119</sup> Seine Auffassung scheint zu theoretisch zu sein, da er anders als Weingartner, Stadlen und Brown, die auch ein schnelles Tempo im Trio vertraten, die Grenze der technischen Machbarkeit des Orchesters gar nicht berücksichtigte. Oder soll es doch als eine berücksichtigte Auffassung verstanden werden? Nimmt man Rücksicht darauf, dass er selber ein hervorragender Geiger und Primarius des Kolisch Quartetts und dort noch höhere technische Anforderungen als beim Orchester gegeben sind, ist es möglich zu schlussfolgern, dass er das Tempo M. M. ○=116 doch für möglich gehalten hätte, welches im Gegensatz dazu Weingartner als unmöglich hielt. Allerdings ist hier anzumerken, dass das technische Niveau der Streicher im Trio keine große Rolle spielt, da die Holzbläser (außer der Flöte) und das Horn die Hauptinstrumente des Trios sind. Meines Erachtens scheint es so, als ob sich die Ansicht von Kolisch über das Triotempo nicht auf

---

<sup>118</sup> Weingartner schlägt in seinem Buch M. M. ○=80 als Tempo zum Trio vor. Bezüglich seines Vorschlags ist eventuell zu hinterfragen, ob tatsächlich solch sehr rasches Tempo, das seiner Auffassung nach Beethoven beabsichtigte, vorauszusetzen ist: „Er [Beethoven] hatte also unzweifelhaft ein sehr rasches Tempo beabsichtigt, sicher aber keines, wie es das Metronom ○=116 ausdrückt, das die Grenzen jeder Möglichkeit übersteigt.“ Weingartner, Ratschläge, S. 159–160. Bei Weingartner bleibt hingegen die Auffassung konsequent, dass das Trio grundsätzlich schnell aufgeführt werden soll, wie es auch die Kontroverse mit von Klenau erkennen lässt.

<sup>119</sup> Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 81.

die Realisierbarkeit der Aufführenden fokussierte, sondern sich viel mehr auf Beethovens Vorstellung konzentriert.

Aus der Tatsache heraus, dass er wie Weingartner die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  überhaupt nicht erwähnte, ist zu vermuten, dass er eine Partitur verwendete, in der die Angabe  $\text{♩}=116$  vermerkt wurde.<sup>120</sup>

Stadlen behauptete in seinem 1967 erschienenen Artikel *Beethoven and the metronome*, dass die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  richtig sei, allerdings befand sich in einem zu Beginn der 1980er Jahren erschienenen gleichnamigen Artikel die Angabe  $\text{♩}=116$ , wo er einen Vergleich zwischen den Metronomangaben verschiedener Aufnahmen aufzeigte.<sup>121</sup> Aber es stellt sicherlich keine persönliche Meinungsveränderung. Im Artikel rechtfertigte er die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  folgendermaßen: „Von den vier zu langsamen Ziffern ist jene für das Trio im Scherzo der Neunten sicher ein weiterer Schreibfehler, der betrüblichste, zumindest für mich, der ich lange Zeit an die Möglichkeit glaubte, durch die Ersetzung einer halben durch eine ganze Note in der Metronomangabe meine Argumente für ein sehr schnelles Tempo unterstützten zu können.“<sup>122</sup> Hinsichtlich des Grundes, dass er trotz seines Glaubens in die Vergleichsliste die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  statt  $\text{♩}=116$  schrieb, wäre die Schwierigkeit dabei, die Authentizität der Angabe  $\text{♩}=116$  zu negieren.

Anders als Stadlen änderte Gielen seine frühere Auffassung. Im Gespräch mit Fiebig äußerte er sich wie folgt: „[...] und ich habe früher – noch in der Aufführung vor acht Jahren – das Trio möglichst schnell gespielt, damit es den Charakter von presto hat. Nach vielen Diskussionen [...] muß ich einfach bekennen: ich weiß keine ganz überzeugende Lösung, und habe mich jetzt – im Alter, mit meiner >Weisheit< – entschlossen, dieses langsame Tempo weitgehend durchzuhalten. Nun, der Satz lebt auch so ganz gut, wenn im Trio der Charakter des insistenden russischen Tanzes gewahrt bleibt.“<sup>123</sup> Es ist bemerkenswert, dass er in einer Aufführung des Jahres 1999, die fünf Jahre nach dem Gespräch<sup>124</sup> stattfand, seiner eigentlichen Auffassung nicht mehr folgte. Er dirigierte das Trio mit einem ziemlich schnellen Tempo, das etwa M. M.  $\text{♩}=76$  betrug.<sup>125</sup> Interessan-

---

<sup>120</sup> Kurioserweise ist die Metronomangabe für den Beginn des vierten Satzes, „Presto“, in seinem Artikel richtig (M. M.  $\text{♩}=66$ ) ausgedruckt. Vgl. Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 99.

<sup>121</sup> Vgl. Stadlen, Beethoven und das Metronom, S. 32.

<sup>122</sup> Stadlen, Beethoven und das Metronom, S. 27.

<sup>123</sup> Gielen/Fiebig, Beethoven im Gespräch, S. 128.

<sup>124</sup> Dieses Gespräch zwischen Gielen und Fiebig fand im Jahr 1994 statt.

<sup>125</sup> Beethoven, Symphony No. 9 in D minor, SWR Sinfonieorchester, Michael Gielen, Euroarts DVD 2050669 (aufgenommen: 1999)

terweise ist sein Triotempo in der Aufnahme von 1994 (im gleichen Jahr wie das Gespräch) M. M.  $\text{♩} = 69.5$ , welches seiner Äußerung mehr entspricht. Das geänderte Tempo in seiner Aufführung kann mittels einer Andeutung in einer Fernsehsendung erklärt werden, die Hauschild in seinem Kritischen Bericht erwähnte: „Bei der Niederschrift im Konversationsheft nach Beethovens Diktat unterlief dem Neffen ein Hörfehler, so schrieb er 116 statt einer von Beethoven gewünschten, ähnlich klingenden  $\text{♩} = 160!$ “<sup>126</sup>

Ein ähnlicher Fall, in dem eine Person über das Triotempo verschiedene oder gegensätzliche Auffassungen äußerte, ist bei Swarowsky zu finden. In seinem Buch *Wahrung der Gestalt* schrieb er, dass sich die Ziffer 116 auf Halbe bezieht,<sup>127</sup> indem er über einige falsch gedruckte Metronomangaben der neunten Symphonie Beethovens sprach. Über die Angabe 116 und die Halbe selbst schrieb er im Buch nichts mehr genaueres, allerdings ist seine persönliche Metronomangabe des Trios,  $\text{♩} = 168$ <sup>128</sup>, in seiner Partitur<sup>129</sup> vorzufinden. Meines Erachtens sollte es aber nicht so verstanden werden, dass er seine Auffassung änderte, da sich die im Buch vermerkte Angabe  $\text{♩} = 116$  auf die Authentizität der Angabe bezieht, während sich die Angabe  $\text{♩} = 168$  in seiner Partitur auf die Ausführung bezieht. Also wurden die beiden Angaben jeweils mit ihren eigenen Intentionen geschrieben. In Anbetracht dessen ist der Fall von Swarowsky anders als der Fall von Gielen zu betrachten.

#### 4-4-4-2. Die Kontroverse zwischen Klenau und Weingartner

Die Kontroverse zwischen den beiden Dirigenten, Klenau und Weingartner, zeigte deutlich die Diskrepanz dieser Trio-Stelle auf. Es ist interessant zu sehen, welcher Dirigent welche Tempoangabe, also entweder die italienische oder die metronomische Angabe, als wichtiger für die Entscheidung der Temponahme hielt. Jene Kontroverse begann in der *Fachzeitschrift für Dirigenten Pult und Taktstock* 1924, indem Weingartner der Auffas-

---

<sup>126</sup> Hauschild, Kritischer Bericht, S. 265.

<sup>127</sup> „Das Trio des Scherzos ist mit Halbe=116 bezeichnet.“ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, S. 92.

<sup>128</sup> Diese Angabe von Swarowsky ist auch im Buch von Eichhorn zu finden. Vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie*, S. 23.

<sup>129</sup> Swarowskys Partitur liegt im persönlichen Besitz des Dirigenten Manfred Huss, der der Herausgeber des Buches *Wahrung der Gestalt* ist. Dankenswerterweise wurde mir die Gelegenheit geschenkt, einen persönlichen Blick auf die Partitur zu werfen.

sung Klenaus widersprach, nachdem Klenau schrieb, dass das Trio „eine ruhig dahinfließende Musik“<sup>130</sup> sei und er das zu schnell gespielte Trio kritisierte. Weingartners Widerspruch gegen Klenau stellt meines Erachtens eine Zusammenfassung seiner Auffassung dar, die in seinem 18 Jahre davor erschienenen Buch vorkommt: „Beethoven überschreibt diesen Mittelteil „Presto“, ja in seinem Autograph korrigiert er dieses Presto in „Prestissimo“. Da kann doch wahrhaftig von einer „ruhig dahinfließenden“ Musik keine Rede sein, wenn auch die schönsten metronomischen Nachweise geführt werden. Beethovens lapidare Vorschrift, die dem Presto (oder Prestissimo) dieses Mittelsatzes noch ein „stringendo il tempo“ von dem bereits Vivace bezeichneten Hauptteil vorangehen läßt, schlägt alle Erwägungen in die Flucht“<sup>131</sup> Mit dem Satz *wenn auch die schönsten...* bestätigte er nochmals, aber diesmal noch expliziter als in seinem Buch, dass die Bezeichnung „Presto“ ein noch viel wichtigerer Faktor für die Entscheidung des Triotempos ist als die Metronomangabe. In der Antwort Klenaus, nach Weingartners Einspruch, wurde seine Auffassung dadurch verschärft, dass er „das Verhältnis der metronomischen Angaben zu einander“<sup>132</sup> für wichtiger erachtete. Nach seiner Auffassung ist die Metronomangabe  $\text{♩} = 116$  des Trios das gleiche Tempo wie M. M.  $\text{♩} = 116$  im Scherzo. Der Grund, weshalb M. M.  $\text{♩} = 116$  des Trios nicht dem Tempo gemäß der Angabe des Scherzos entsprechen könnte, wurde mit der Undurchführbarkeit argumentiert: „Die Ausführung der ganzen Takte des Mittelstückes [Trio] gleich 116, respektive gleich ganze Takte des ersten Teils ist nicht durchführbar. Es müßte also ein neues Tempo für den Mittelsatz genommen werden. Dieses ist aber entschieden (trotz der Bezeichnung Presto) gegen die Absicht Beethovens. Das entscheidende ist also nicht das Presto, sondern die metronomische Forderung, die lautet: Tempo durchhalten!“<sup>133</sup>

Dass die Bezeichnung „Presto“ und das Autograph für Weingartner wichtigere Faktoren als die Metronomangabe waren, zeigte sich auch bei allen anderen Personen, die sich für ein schnell spielendes Trio aussprachen. Diejenigen, die ein eher langsames Triotempo bevorzugten, begründeten ihre Entscheidung auf die Metronomangabe, so wie es auch Klenau vertrat. Klenau erwähnte nichts über die Möglichkeit, dass das Tempo nach genauer Befolgung der Metronomangabe  $\text{♩} = 116$  ein zu langsam erklingendes Trio verursachen könnte. Noch interessanter dabei ist die Frage, ob er selbst das Trio in seiner

<sup>130</sup> Klenau, Die „Klassische“ Neunte, S. 55–63, hier: S. 62.

<sup>131</sup> Weingartner, Ein Nachwort zur „Klassischen“ Neunten, S. 103, hier: S. 103.

<sup>132</sup> Klenau, Ohne Titel in Diskussionsbeiträge, S. 115–116, hier: S. 116.

<sup>133</sup> Klenau, Ohne Titel in Diskussionsbeiträge, S. 116.

Aufführung mit solch einem langsamen Tempo dirigierte und wie langsam es tatsächlich gewesen sein mag. Eine Aufnahme der neunten Symphonie Klenaus befindet sich meines Wissens nicht im Katalog. Sein Aufsatz *die Klassische Neunte* wurde ungefähr einen Monat nach einer Aufführung in Wien in einer Zeitschrift veröffentlicht, die anlässlich des 100. Jahrestages der Uraufführung der Neunten am 7. Mai 1924 stattgefunden hatte. Im Aufsatz schrieb er, dass er Beethovens Metronomangaben sehr respektiere „... [ich] richtete mich so weit als möglich nach den Metronomangaben Beethovens.“<sup>134</sup> Mit Sicherheit nahm er beim Konzert ein langsames Tempo für das Trio, wie auch Schenker, der selbst beim Konzert anwesend war, in seinem Tagebuch bestätigte: „Der 2. Satz sehr gut im 1. Teil, das Trio zu langsam“<sup>135</sup> Die Tatsache, dass Schenker das langsame Triotempo Klenaus negativ beurteilte, scheint allerdings einen Widerspruch zu ergeben, denn er hielt aus authentischen Gründen die Angabe  $\text{♩}=116$  für richtig.<sup>136</sup> Noch dazu konnte er vor der Aufführung ziemlich präzise vorausbestimmen, dass das Trio langsam aufgeführt wird, da er eine Woche vor der Aufführung Klenau vorschlug, die Neunte nach dem originalen Zeitmaß, also nach der Beethoven’schen Metronomangaben aufzuführen, wie man anhand seines am 30. April 1924 vermerkten Tagebucheintrages erfahren kann: „Auf die Anregung, das originale Zeitmaß zu bringen, gehen beide Herren [Klenau und Hugo Botstiber, Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft] gerne ein. [...] Wir gehen die ganze Sinfonie durch.“<sup>137</sup> Klenau kannte Schenkers Buch *Beethovens Neunte Sinfonie* sehr gut und war auch begeistert davon.<sup>138</sup> Daher ist es durchaus denkbar, dass Klenau Schenkers Auffassung über das Triotempo gut kannte und bereits beim gemeinsamen Durchgehen der Symphonie als langsam ansah. Hinsichtlich der negativen Beurteilung Schenkers, ist, trotz dieser Umstände, denkbar, dass er bis dato ein zur Angabe  $\text{♩}=116$  naheliegendes Trio noch nicht gehört hatte.

---

<sup>134</sup> Klenau, Die „Klassische“ Neunte, S. 59 – 60.

<sup>135</sup> Hellmut Federhofer, Heinrich Schenker, S. 166.

<sup>136</sup> „Bezüglich der Frage aber, ob hier, [...]  $\text{♩}=116$  anzunehmen oder ob  $\text{♩}=116$  besser am Platze sei, muß die Entscheidung zugunsten der letzteren Metronomisierung fallen.“ Schenker, Beethovens Neunte Sinfonie, S. 177-178.

<sup>137</sup> Federhofer, Heinrich Schenker, S. 166.

<sup>138</sup> Im Brief Klenaus an Schenker am 28. 12. 1923; „Ich lese gerade jetzt Ihr [Buch] ‚Beethovens Neunte Sinfonie‘ mit größter Befriedigung, ein herrliches Buch, lebendig und aus dem lebendigen heraus. Ihre Betrachtungsweise ist außerordentlich anregend“ Federhofer, Heinrich Schenker, S. 165.

Es ist sehr interessant zu sehen, dass die beiden Dirigenten ihre zeitgenössischen Tendenzen zur Trio-Temponahme völlig gegensätzlich beurteilten, obwohl sie über den gleichen Zeitraum sprachen. Weingartner kritisierte in seinem Buch das zu langsame Trio,<sup>139</sup> während Klenau konträr dazu behauptete, dass das Trio zu schnell dirigiert worden sei. Weingartners Buch erschien fast 20 Jahre vor dieser Kontroverse, dennoch glaubte er nicht daran, dass sich die Tendenz in der Zwischenzeit geändert hätte: „Klenau spricht vom „traditionell gewordenen, viel zu schnellen Tempo des Mittelsatzes“ des Scherzos. Traditionell ist nicht etwa das schnelle, sondern das langsame Tempo dieses Mittelsatzes. Sollte das schnelle Tempo heute wirklich schon traditionell „geworden“ sein, so freut mich dies aufrichtigst [...]“<sup>140</sup> Darauf reagierte Klenau nicht mehr und die Kontroverse zwischen den beiden Dirigenten neigte sich dem Ende zu. Im Zusammenhang mit der Tendenz der Trio-Temponahme im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ist der Bericht von Stanford sehr erwähnenswert und relevant, da die Metronomangabe als entscheidender Faktor der Trio-Temponahme gehalten wurde. In seinem zu Beginn der 1920er Jahre erschienenen Aufsatz behauptete er, dass die Tradition der langsamen Trio-Temponahme, mit Erwähnung von berühmten Namen wie Joachim und Hector Berlioz etc.,<sup>141</sup> aufgrund von falschen Tendenzen der schnellen Temponahme von Deutschland nach England gekommen sei: „Von Bülow was probably the first to try (neither he nor anyone else could succeed in the effort) to play the Trio twice too fast. Modern Germany was quick to follow in the false path. [...] The wrong influence grew there, and was transplanted to England“<sup>142</sup> In seinem Aufsatz befindet sich noch eine weitere sehr kritische Beurteilung über die Tendenz in Deutschland: „the only effect of modern Germany's mare's nest is the disastrous one of trying to play the Trio twice as fast as the composer intended, a vandalism which would be justly resented in modern music.“<sup>143</sup> Dieser Bericht ist auch aus

---

<sup>139</sup> „Ich halte daher die früher übliche Manier, das Trio im gemächlichen Tempo zu spielen, für grundfalsch. Es ist wohl nicht überall so gemächlich gespielt worden wie im Berliner Opernhaus, wo ich, als ich die Konzerte übernahm, das >Presto< ausgestrichen und dafür >Adagio< gesetzt fand, aber selbst Bülow nahm es noch reichlich langsam...“ Weingartner, Ratschläge, S.159.

<sup>140</sup> Weingartner, Ein Nachwort zur „Klassischen“ Neunten, S. 103.

<sup>141</sup> „When the Symphony was given with the Leeds Chorus, and the London Symphony Orchestra in Paris, I pointed out to one of its leading musicians that the Trio would be taken at its marked speed, his answer was that Paris had never heard it taken at any other. Boito came to hear it, he had never heard any other version. No more had such artists, nearer the composer's time, as Joachim, Berlioz, Manns, Halle, Piatti, and many others.“ Stanford, Beethoven's Ninth (Choral) Symphony, S. 39-49. hier: S. 45-46.

<sup>142</sup> Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 39-39, hier: S. 43-44.

<sup>143</sup> Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 45.

einem anderen Gesichtspunkt sehr bemerkenswert, nämlich aus der vergleichenden Perspektive zum Bericht Weingartners. Einige ganz starke Meinungsunterschiede zwischen den beiden Personen sind in den jeweiligen Aufsätzen zu finden, obwohl beide über die Tendenz des gleichen oder eines sehr ähnlichen Zeitraumes und demselben Ort berichteten (nämlich aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Deutschland). Stanford kritisierte das zu schnell gewählte Triotempo, während Weingartner auf das zu langsame Triotempo hinwies.

#### 4-4-4-3. Das Triotempo Bülows

Zusätzlich befinden sich auch noch gegensätzliche Meinungen der beiden Personen (Stanford und Weingartner) über die Trio-Temponahme von Bülow. Stanford berichtete über den Versuch einer zur schnellen Temponahme Bülows, während Weingartner konträr dazu die zu langsame Temponahme kritisierte.<sup>144</sup> Welche Annahme entspricht nun der Wahrheit? War es schnell oder langsam? Zunächst muss jene Möglichkeit vorausgesetzt werden, dass Bülow die Neunte bei jeder Aufführung mit einem anderen Tempo dirigierte. Bekannt ist, dass er am 19. Dezember 1880 und am 2. April 1881 sonderbare Aufführungen in Meiningen veranstaltete, wo er selbst als Hofmusikintendant (von 1880 bis 1885) tätig war,<sup>145</sup> und die Neunte innerhalb eines Konzerts zweimal hintereinander aufführen ließ. Ein Bericht von Sandberger, der eines dieser Aufführungen besucht hatte, bestätigte die individuelle Temponahme Bülows: „Besonders bemerkenswert sei die außerordentlich freie Tempobehandlung gewesen, die dabei doch nie in Willkür ausartete; ja diese Freiheit sei so weit gegangen, daß er bei der Wiederholung ein Zeitmaß wohl auch anders nahm wie vorher (besonders auffällig im Adagio das Seitenthema im 3/4-Takt); über diese scheinbare Inkonsequenz von einem der Zuhörer nachher befragt, habe er erwidert, er wolle die zwei verschiedenen Auffassungen zur Diskussion stellen!“<sup>146</sup> Natürlich ist es denkbar, dass die zwei verschiedenen Auffassungen nur deswegen resultieren konnten, da die Symphonie innerhalb eines Konzerts zweimal hintereinander aufgeführt wurden. Anhand solcher Aufführungen und dem Bericht Sandbergers könnte die Absicht Bülows so gedeutet werden, dass er die Neunte stets in anderen Tempi auf verschiedene Art und

---

<sup>144</sup> Vgl. Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 43-44; Weingartner, Ratschläge, S. 159.

<sup>145</sup> Vgl. Vetter, Hans von Bülow, Sp. 1249–1254, hier: Sp. 1249.

<sup>146</sup> Munter, Hans von Bülow und Beethoven, S. 131–154, hier: S. 134.

Weise ausprobieren wollte. Leider befinden sich im Bericht selbst keine Informationen über Bülows Triotempo. Hinsichtlich des Triotempos Bülows ist der Aufsatz von Damrosch, der im Sommer des Jahres 1887 bei Bülow alle Symphonien Beethovens einstudierte und sogar eine Kopie seiner Partitur zur Neunten erhielt,<sup>147</sup> sehr wertvoll und hilfreich. Damrosch wies in seinem Aufsatz auf Bülows Trio-Temponahme, welche unter Wagners großen Einfluss stand, sehr deutlich hin: „In the Trio of the Scherzo after the two introductory presto bars, Bülow indicates a *meno mosso*. Like Wagner he felt this theme to be pastoral in character, and after the agonizing restless “chase for pleasure” in the first part of the scherzo, this melody in the slightly slower tempo, seems to bring a kind of relief and release.“<sup>148</sup> Dieser Bericht von Damrosch über Bülows Triotempo stützt sich offensichtlich auf den Bericht Weingartners.<sup>149</sup> Natürlich stellt sich nun die Frage, ob das Tempowort „meno mosso“ in Bülows Partitur eine ähnliche Geschwindigkeit wie die Beschreibung des Triotempos von Weingartner „noch reichlich langsam“ andeutete, da „meno mosso“ nach dem „Presto“ ein schnelleres Tempo als „noch reichlich langsam“ vorweist. Wird allerdings darauf Bedacht genommen, dass Bülow durch die Eintragung deutlich veranschaulichte, dass das Trio langsamer als ein allgemein spielendes „Presto“-Tempo zu dirigieren ist, dann ist es auch nicht weiters problematisch anzunehmen, dass sich Damrosch‘ Bericht auf Weingartners Beschreibung stützte. Lediglich das schnelle Triotempo Bülows gänzlich auszuschließen wäre keine richtige Alternative, da dadurch die Annahme existieren würde, dass er in einer Doppelaufführung der Symphonie, wie Stanford beschrieb, das Triotempo zumindest einmal sehr schnell ausprobiert haben könnte.<sup>150</sup>

Damroschs Aufsatz ist auch in anderer Hinsicht sehr bemerkenswert. Er schrieb: „This change of tempo [from presto to meno mosso] which has not been actually indicated by Beethoven, aroused a great deal of opposition at first, but today in has been generally accepted by most conductors.“<sup>151</sup> Es befindet sich keine Datierung in seinem Aufsatz und er hinterließ auch keinerlei Spuren, die schätzungsweise vermuten lassen, wann er den Aufsatz verfasst haben könnte. Da dieser Aufsatz in einer im Jahre 1927 erschienenen

---

<sup>147</sup> Damrosch, Hans von Bülow and the ninth symphony, S. 280–293, hier: S. 281.

<sup>148</sup> Damrosch, Hans von Bülow and the ninth symphony, S. 288.

<sup>149</sup> „[...] aber selbst Bülow nahm es [das Trio] noch reichlich langsam [...]“ Weingartner, Ratschläge, S.159.

<sup>150</sup> Vgl. „Obwohl Hans von Bülow zu den ersten Dirigenten gehörte, die versuchten, im Trio das Tempo  $\text{♩} = 116$  zu realisieren, kehrte er später zu Wagners Auffassung, die Weingartner kritisiert, zurück.“ Eichhorn, Beethovens Neunte Symphonie, S.21.

<sup>151</sup> Damrosch, Hans von Bülow and the ninth symphony, S. 288.

Zeitschrift veröffentlicht wurde, wäre es durchaus plausibel zu schlussfolgern, dass jener kurz vor der Erscheinung dieser Zeitschrift, also Mitte der 1920er Jahren, verfasst wurde. Somit ist beim gerade eben zitierten Wort *today* der gleiche zeitliche Kontext wie bei den Äußerungen über die konträren Meinungen bei den Tendenzen der Trio-Temponahme Weingartners und Klenaus gemeint. Hinsichtlich der Tendenz zur Trio-Temponahme im frühen 20. Jahrhundert teilte Damrosch die Auffassung Weingartners.

#### 4-4-4-4. Unterstützende Argumentationen zur M. M. $\text{♩}=116$

Etwa 65 Jahre nach dem Artikel Klenaus schrieb Norrington dasselbe über die Temporelation zwischen dem Scherzo und dem Trio wie Klenau: „The trio that follows *Alla breve* goes at exactly the same speed.“<sup>152</sup> Zusätzlich erwähnte er die Rolle des „*stringendo il tempo*“, die bei der Behauptung des langsamen Trio-Tempos meist nicht vorkommt: „The *stringendo* is an inspired diversionary link.“<sup>153</sup> Diese zwei Auffassungen Norringtons sind aus bestimmten Gesichtspunkten gesehen eher mit Vorsicht zu behandeln. Zunächst betrifft es die Temporelation zwischen den beiden Teilen, was auch Klenau in selbiger Weise behauptete. Das Problem dieser Behauptung ist, dass *dasselbe Tempo* nicht unbedingt die von beiden Dirigenten angenommene Relation (punktierte Halbe im 3/4-Takt des Scherzos = Halbe im *Alla breve* des Trios) bedeuten muss. Wenn die Halbe durch eine Ganze im *Alla breve* des Trios ersetzt wird, kann auch davon ausgegangen werden, dass sich das Trio im selben Tempo bewegt. Wenn man sich ansieht, wie Beethoven das italienische Wort „*L'istesso tempo*“ in beiden Quartetten, op. 130 und op. 132 verwendete, dann kann anhand von zwei Interpretationsmöglichkeiten mehr über den Begriff *dasselbe Tempo* in Erfahrung gebracht werden. Wenn das Wort „*L'istesso tempo*“ innerhalb derselben Taktart in einem Satz steht, dann ist es einfacher zu verstehen wie z. B. „*L'istesso tempo*“ im T. 99 im dritten Satz der neunten Symphonie. Steht das Wort allerdings bei der Änderung der Taktart, wie im zweiten Satz des Quartetts op. 130 und des Quartetts op. 132, dann kann es in Praxis von Fall zu Fall verschieden sein.

---

<sup>152</sup> Norrington, Performance note (Symphony No. 9), S. 31-34, hier: S. 32.

<sup>153</sup> Norrington, Performance note, S. 32.

12 (90)

**Presto.**

The image shows a musical score for the second movement of the Quartet op. 130, measures 1-20. The score is in three systems. The first system is marked "Presto." and "pp". The second system has "cresc." markings. The third system is marked "Eistesso tempo." and "f".

Abbildung 8: Der zweite Satz des Quartetts op. 130 (T. 1-20)

Im zweiten Satz des Quartetts op. 130 befindet sich das Wort *dort*, wo sich die Taktart des *Alla breve* zu 6/4 ändert (T. 17). Anhand des Wortes in diesem Satz lässt sich leicht erkennen, dass die Musik taktweise im gleichen Tempo weiterverläuft. Der ganztaktige Schlag des *Alla breve*-Teils bleibt auch im 6/4-Teil gleich. Anders als bei dieser Interpretation, beispielsweise das gleich bleibende Vierteltempo oder dass der ganztaktige Schlag im *Alla breve* zum halbtaktigen Schlag in 6/4 wird, könnte so gut wie nie davon ausgegangen werden, weil es die Tempobezeichnung des Satzes „*Presto*“ stört. Ändert sich der ganztaktige Schlag im *Alla breve* im 6/4-Teil zum halbtaktigen Schlag, dann ist ein „*Presto*“-Tempo ab dem 6/4-Teil nicht mehr zu spüren.

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Quartet Op. 132, measures 220-233. The score is in G major and 3/4 time. It features a first violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The tempo marking "L'istesso tempo" is present. Dynamics include sf (sforzando) and p (piano). The score shows a change in meter from 3/4 to 3/4 (Alla breve) at measure 225.

Abbildung 9: Der zweite Satz des Quartetts op. 132 (T. 220-233)

Im Fall des Quartetts op. 132 hat das „L'istesso tempo“ eine andere Bedeutung. Im zweiten Satz des Quartetts op. 132 steht das Wort dort, wo sich die Taktart des Satzes 3/4 zum Alla breve ändert (T. 225). Hier bedeutet „L'istesso tempo“, dass die Geschwindigkeit der Viertel in beiden Taktarten immer gleich ist. Man könnte vielleicht meinen, dass das „L'istesso tempo“ im op. 132 taktweise das gleiche Tempo wie im op. 130 andeutet. Allerdings ist das weniger überzeugend, da es bei der Wiederkehr zu 3/4 (T. 229) unnatürlich klingen würde, wenn „L'istesso tempo“ nochmals angegeben ist. Die Beethoven'schen Metronomangaben existieren in seinen späteren Quartetten zwar nicht, allerdings bestätigen zahlreiche Aufnahmen der beiden Quartette, dass das gleiche Wort in beiden Fällen anders anzuwenden ist. Aus einem praktischen Standpunkt dieses Wortes in Beethovens Werken gesehen, die von Fall zu Fall anders verstanden und interpretiert werden sollten, scheint die Auffassung Norringtons nicht ganz logisch. Das zweite Argument Norringtons über die Vortragsbezeichnung „stringendo il tempo“ wird in dieser Dissertation noch behandelt.<sup>154</sup>

Abgesehen von der Authentizität der Metronomangabe  $\text{♩} = 116$  begründet Grove seine Behauptung mit technischen Schwierigkeiten bei den Hörnern.<sup>155</sup> Auch Stanford sprach

<sup>154</sup> Vgl. S. 48-51.

<sup>155</sup> „In Schott's octavo score and in the later ‚critical edition‘ of Breitkopf & Härtel this minim is changed to a semibreve, thus doubling the pace and making it almost impossible for the horns to play

über die praktische Unmöglichkeit der Angabe  $\text{♩}=116$ , allerdings nicht nur bei den Hörnern, sondern auch bei den Oboen und den Violoncelli.<sup>156</sup> Zudem lieferte Riezler folgende Begründung zur Stimmung und Dynamik im Trio: „eine naturhafte friedliche Stimmung etwa „bukolischer“ Art, wie sie auch die von Beethoven vorgeschriebene Dynamik – mehr Piano als Forte und nach dem eröffnenden Posaunenstoß kein einziges Fortissimo – nahelegt.“<sup>157</sup>

#### 4-4-4-5. Die Metronomangaben zur Neunten und der Erfolg der Berliner Erstaufführung

Musiker und Musikwissenschaftler, die sich für das langsame Triotempo aussprachen, setzten zwar auf die Metronomangabe  $\text{♩}=116$ , allerdings lag der entscheidendere Grund darin, dass Beethoven sein Vertrauen auf das Metronom setzte.

Bekanntermaßen setzte Beethoven sein gesamtes Vertrauen auf das Metronom, seitdem dieses Gerät erfunden wurde. Im Zusammenhang mit der neunten Symphonie äußerte er sich in einem im Dezember 1826 persönlich verfassten Brief an B. Schott's Söhne über sein Vertrauen, indem er den Erfolg der ersten öffentlichen Aufführung der Symphonie in Berlin, am 27. November 1826, den Metronomangaben zuschrieb: „[...] auch habe ich Briefe von *Berlin*, daß die erste Aufführung der [neunten] Symphonie mit enthusiastischem Beyfalle vor sich gegangen ist, welches ich größtentheils der *Metronomisierung* zuschreibe.“<sup>158</sup> Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass Beethoven genau oder zumindest einigermaßen über die Temponahme von Karl Möser, der die Aufführung dirigierte, Bescheid wusste. In den heute erhältlichen Briefen Beethovens und Konversationsheften,<sup>159</sup> im Zeitraum zwischen der Berliner Aufführung und dem Brief,<sup>160</sup> existieren keine wei-

---

the passages given to them” Grove, Beethoven and his nine symphonies, S. 359.

<sup>156</sup> Vgl. Stanford, Beethoven's ninth Symphony, S. 44.

<sup>157</sup> Riezler, Beethoven, S. 220.

<sup>158</sup> Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd.6, S. 330. Briefnummer: 2244.

<sup>159</sup> Vgl. Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd.6, S. 312–330; Beethoven, Konversationsheft, Bd. 10, S. 273–323 und Bd. 11, S. 31–70.

<sup>160</sup> Der Brief hat keine Datierung. Im Briefwechsel, Gesamtausgabe Bd. 6, steht „Wien, zweite Hälfte Dezember 1826“ als die Datierung und darüber befindet sich folgende Erklärung in der Fußnote: „Die Datierung ergibt sich aus dem Registraturvermerk sowie aus Beethovens Formulierung, er „liege nun schon ein Paar Wochen“. Beethoven war Ende November 1826 aus Gneixendorf zurückgekehrt und am 3. Dezember erkrankt, s. Brief 2234 Anm. 1“ Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 330.

teren Anhaltspunkte über die in Berlin ausgeführten Tempi. Es kann natürlich auch möglich sein, dass er Briefe aus Berlin erhalten hat, in denen etwas über die in Berlin ausgeführten Tempi geschrieben wurden, allerdings im Nachhinein verloren gingen. In der Kritik der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung über die Berliner Aufführung befindet sich auch keine Information über die gespielten Tempi.<sup>161</sup> Gielen fasste dies so auf, dass Beethoven den Erfolg der Berliner Aufführung in Verbindung mit den Metronomangaben im Brief sah, jedoch ohne dass er über Möser's Tempi Bescheid wusste: „Er [Beethoven] war ja auch selber überzeugt, daß zum Beispiel die Aufführung der Neunten in Berlin 1825<sup>162</sup> ein so großer Erfolg war, weil die Metronome angegeben waren, obwohl er natürlich gar nicht wußte, ob der Kapellmeister in Berlin sie befolgt hat. Vielleicht hat der schon so langsam dirigiert wie fast alle dann hundert Jahre später.“<sup>163</sup>

Beethovens Metronomangaben sind ein wichtiges Hilfsmittel für die Temponahme und Interpretation seiner Werke. Aufgrund der Tatsache, dass er die Metronomangaben meist nach der Entstehung seiner Werke angegeben hatte, könnte nun behauptet werden, dass die Metronomangaben seine endgültige Entscheidung bzw. Auffassung bedeuten. Im Fall seiner ersten 8 Symphonien konnten die Metronomangaben nicht zeitgleich mit der Entstehung angegeben werden, da das Metronom selbst erst nach Vollendung der siebten und achten Symphonie erfunden wurde. Im Falle der neunten Symphonie wurden die Metronomangaben mehr als zwei Jahre nach der Vollendung des Werkes angegeben, obwohl Beethoven bereits ein Metronom zur Verfügung hatte. Allerdings ist es äußerst fraglich, ob es eine musikalisch gesehen kluge Entscheidung wäre, in solch einer Stelle wie im Trio, in der sich die italienische Tempobezeichnung und die Metronomangabe widersprechen, die italienische Tempobezeichnung zur Gänze zu ignorieren, obwohl Beethoven selbst mehrmals sein Vertrauen auf das Metronom setzte. In Verbindung mit dieser Behauptung ist der Standpunkt Browns interessant, in welchem er die Beziehung zwischen den in einer Tempoentscheidung einfließenden Faktoren erklärt: „In most cases, pieces [of Beethoven] may be grouped into fairly narrow bands according to the relationship between tempo term, metre, metronome mark and the fastest note value employed.“<sup>164</sup> Obwohl Norrington die zwei Metronomangaben der Neunten, nämlich die zum Trio und zum Alla marcia im vierten Satz, als Ausnahmen bezeichnete, betonte er den

---

<sup>161</sup> Vgl. Levy, Early performances of Beethoven's ninth symphony, S. 416–418.

<sup>162</sup> Die erste öffentliche Aufführung der Neunten Beethovens fand nicht in Berlin 1825, sondern 1826 statt. Vgl. Levy, Beethoven. The ninth symphony, S. 149.

<sup>163</sup> Gielen/Fiebig, Beethoven im Gespräch. S. 75.

<sup>164</sup> Brown, Historical performance, S. 252.

Konnex zwischen den Metronomangaben Beethovens und der klassischen Tradition: „His [Beethoven’s] metronome marks are clearly in the classical tradition.“<sup>165</sup> Nimmt man darauf Bedacht, dass das „Presto“ in der damaligen klassischen Epoche wie heutzutage als schnelle Tempobezeichnung verstanden wird, dann wäre es empfehlenswerter gewesen, wenn Norrington bei der Erklärung seiner Entscheidung für das Triotempo erwähnt hätte, wie die italienische Bezeichnung in diesem Fall interpretiert werden könnte.

#### 4-4-4-6. Die Übergänge mit Temposteigerung in Beethovens Orchestermusik

Wie im Buch Weingartners und in der Kontroverse zwischen ihm und von Klenau deutlich gezeigt wurde, sind die zwei italienischen Wörter „Presto“ und „stringendo il tempo“, die vor dem „Presto“ vorkommen und „Molto vivace“ (Scherzo) mit „Presto“ (Trio) verbinden, entscheidende Faktoren für das schnelle Triotempo, da auf Geschwindigkeitssteigerung gesetzt wurde, während die zwei hintereinander folgenden Metronomangaben tempomäßig einen verlangsamen Effekt ergeben.

In den Orchesterwerken Beethovens kommen Übergänge, in denen zwei Teile, die aus zwei verschiedenen Tempi bestehen, durch Temposteigerung miteinander verknüpft sind wie vergleichsweise der Übergang vom Scherzo zum Trio in der Neunten, eher selten vor. In den Symphonien, außer bei der Neunten, sind nur zwei Stellen dieser Art bekannt, nämlich der Takt 353 bis 361 im vierten Satz der fünften Symphonie, welches zwischen dem Haupttempo des Satzes „Allegro“ (M. M.  $\text{♩}=84$ ) und dem Tempo der Coda „Presto“ (M. M.  $\text{♩}=112$ ) steht, und der Takt 161 bis 164 im dritten Satz der sechsten Symphonie, welches zwischen der Änderung der Taktart von  $\frac{3}{4}$  („Allegro“, M. M.  $\text{♩}=108$ ) zu  $\frac{2}{4}$  („a tempo Allegro“, M. M.  $\text{♩}=132$ ) steht. Die in den jeweiligen Stellen positionierten Tempobezeichnungen, „sempre allegro piu stretto“ in der Fünften und „sempre piu stretto“ in der Sechsten, fungieren sowohl als Steigerungen des Tempos als auch als Vorbereitung der bevorstehenden Stelle, die mit einem schnelleren Tempo fortsetzt.

---

<sup>165</sup> Sherman, *inside early music*, S. 346; Auch im Booklet zu Norringtons Aufnahme 1987: „In virtually every case his metronome marks tally with an eighteenth century understanding of tempo indication.“ Norrington, *Performance note*, S. 30.

Auf dem ersten Blick sieht im Falle der sechsten Symphonie das Tempo in 2/4, im Vergleich zu 3/4, nicht wie das Ergebnis der Temposteigerung aus, weil das Vierteltempo in 3/4 durch die aus der eigentlichen Metronomangabe (M. M.  $\text{♩}=108$ ) resultierende Ziffer 324 viel schneller als 132 in 2/4 erfolgt. Außerdem schrieb Beethoven „a tempo Allegro“. Nimmt man jedoch darauf Rücksicht, dass das Viertel in 3/4 (mit wenigen Ausnahmen) der schnellste Notenwert und im Gegensatz dazu das Viertel in 2/4 der langsamste Notenwert ist, außerdem die Musik sich im 2/4-Teil fast immer mit Achtel und Sechzehntel bewegt und vom Dirigenten durch einen schnelleren Schlag als im 3/4-Teil geleitet wird, dann kann berechtigterweise behauptet werden, dass die Musik im 2/4-Teil einen schnelleren Tempo-Effekt als der 3/4-Teil ergibt. Da der Unterschied allerdings nicht deutlich größer ist, hatte Beethoven in beiden Teilen dieselbe Tempobezeichnung „Allegro“ angegeben.

Abbildung 10: Die Streicherstimmen im dritten Satz der sechsten Symphonie, T. 153-174

In der Neunten ist, wie bereits im zweiten Satz, eine ganz ähnliche Vortragsbezeichnung gegeben, nämlich „poco Allegro, stringendo il tempo, sempre piu Allegro“ Takt 843 bis 851 im vierten Satz, der den Schluss-Teil („Prestissimo“–„Maestoso“–„Prestissimo“) der gesamten Symphonie einleitet. Obwohl Beethovens Metronomangabe  $\text{♩}=132$  ein sehr langsames „Prestissimo“ andeutet, bleibt es unverändert, da sich das Tempo während der einleitenden 9 Takte sukzessive steigert. Noch eindeutiger wird es, wenn darauf geachtet wird, wie die Musik vor Beginn der Temposteigerung endet. Der vorhergehende „Allegro ma non tanto“-Teil (T. 763-842), dessen Metronomangabe  $\text{♩}=120$  ist, schließt mit einem

verlangsamten 11-taktigen „poco adagio“ ab, dessen Ende durch eine Fermate ein noch langsames Tempogefühl vermittelt.

In anderen Orchesterwerken (Ouvertüren), in der Musik diverser Bühnenwerke oder in *Wellingtons Sieg oder Schlacht bei Vittoria* op. 91 befindet sich lediglich eine Vortragsbezeichnung wie „accelerando“ oder „stringendo“. Ein Werk hierfür ist die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124, die gemeinsam mit der Neunten uraufgeführt wurde. In den Takten 83 bis 89 steht in der Ouvertüre die Bezeichnung „poco a poco stringendo il tempo“ verknüpft mit „Meno mosso“ und „Allegro con brio“.

In den Streichquartetten, in denen die Tempi noch freier als in den Orchesterwerken gestaltet werden können, befinden sich auch solche Bezeichnungen. In den vor der neunten Symphonie komponierten Quartetten existieren nur insgesamt zwei solcher Bezeichnungen. Eine ist „stringendo il tempo“ in den letzten 6 Takten (T. 260–265) im ersten Satz des Quartetts op. 59/3, dessen Haupttempo „Allegro vivace“ ist. Die andere ist ein „accelerando“ im vierten Satz des Quartetts op. 74, das auch als Harfenquartett bezeichnet wird. Das „accelerando“ (T. 177–184) erfolgt zwischen „un poco piu vivace“ (T. 121 ff., M. M.  $\text{♩}=76$ ), das nach dem Haupttempo des Satzes „Allegretto con variazioni“ (M. M.  $\text{♩}=100$ ) kommt, und „Allegro“ (T. 185 ff., M. M.  $\text{♩}=84$ ). In den nach der Neunten komponierten Quartetten befinden sich auch noch etliche andere Beispiele, und zwar in den Quartetten op. 131, 132 und in der großen Fuge op. 133. Im Quartett op. 132 kommt die Bezeichnung „accelerando“ zwei Mal vor, im vierten Satz zwischen „piu allegro“ und „Presto“ (T. 37-39) und im fünften Satz zwischen „Allegro appassionato“ und „Presto“ (T. 272-279). In der großen Fuge steht „poco a poco sempre piu allegro ed stringendo il tempo“ (T. 511-532) zwischen „Meno mosso e moderato“ und „Allegro molto e con brio“. Im Falle der großen Fuge ist allerdings das Gefühl der Temposteigerung kleiner als in den anderen hier genannten Quartetten. Im Quartett op. 131, in welchem zahlreiche Tempowechsel erfolgen, kommt die Bezeichnung „sempre più allegro“ im vierten Satz zwei Mal vor. (T. 235-238 und T. 258-262). Anders als in den anderen Werken werden diese Bezeichnungen mit dem danach erfolgenden „ritardando“ verbunden.

Kurz gesagt, dienen die eher unterrepräsentierten Vortragsbezeichnungen für die Geschwindigkeitssteigerungen bei Beethoven wie „accelerando“ und „stringendo il tempo“ etc., nicht als *ablenkende Verbindungsstücke*, wie Norrington es bezeichnete, sondern vielmehr als Brücken der darauffolgenden schnelleren Tempi, getreu der Bedeutung der Wörter. Im Falle der sechsten Symphonie kann die Frage aufkommen, ob die Musik

anhand der 4 Takte im „sempre piu stretto“ ein schnelleres Tempo erreichen kann, da die Tempobezeichnung „Allegro“ nach dem „sempre piu stretto“ unverändert geblieben ist und die nach den 4 Takten erfolgende Metronomangabe nicht eindeutig ein schnelleres Tempo vorgibt. Allerdings ist es eindeutig, dass die Bezeichnung in der Sechsten nicht als ablenkendes Verbindungsstück fungieren wird.

Solche Bezeichnungen sind auch aus einem anderen Gesichtspunkt betrachtbar. Interessanterweise verwendete Beethoven auch ganz ähnliche Bezeichnungen in seinen komponierten Werken, die aus dem gleichen oder einem ähnlichen Zeitraum stammen, nämlich „sempre allegro piu stretto“ in der fünften Symphonie op. 67 und „sempre piu stretto“ in der Sechsten op.68.<sup>166</sup> Bei der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124<sup>167</sup> und Neunten op. 125 stehen jeweils „poco a poco stringendo il tempo“ (op.124), „stringendo il tempo“ (op. 125) und „poco Allegro, stringendo il tempo, sempre piu Allegro“ (op. 125). In Anbetracht dessen, welche Tempoangaben stets nach diesen Bezeichnungen stehen, ist logisch daraus zu schließen, dass Beethoven eine identische Funktion, also einen Übergang zu einem bald darauffolgenden schnelleren Tempo, anwandte. Auf keinem Fall, zumindest im Bereich der Orchestermusik und des Streichquartetts, sind Tempoangaben vorzufinden, die nach einer Vortragsbezeichnung für eine Geschwindigkeitssteigerung stehen und gleichzeitig langsamer als eine Angabe sind, die vor solch einer Vortragsbezeichnung stehen. Stellt die Verbindung von „stringendo il tempo“ und „Presto“ im zweiten Satz der Neunten nun eine Ausnahme dar? Dies ist sehr fraglich hier.<sup>168</sup> In diesem Zusammenhang wird die Auffassung Norringtons über die Funktion von „stringendo il tempo“ bei der Neunten deutlich abgeschwächt und zugleich jene Behauptung stärker, dass die Musik im Trio in einem schnellen Tempo, in diesem Fall im „Presto“-Tempo, erfolgen muss.

---

<sup>166</sup> Die beiden Symphonien sind jeweils 1804-1808 (op.67) und 1807-1808 (op.68) komponiert worden.

<sup>167</sup> Die Ouvertüre (op. 124) wurde 1824 und die Neunte (op. 125) hauptsächlich 1822-1824 komponiert.

<sup>168</sup> „As it stands, the marking  $\text{♩}=116$  does not produce anything like a presto effect and, if the combination of  $\text{♩}=116$  with this music correct, it would have to be regarded as an extreme aberration of the relationship between tempo term, metronome mark and the note values employed.“ Brown, *Historical performance*, S. 256.

## 4-5. Das Autograph

Das Autograph zur neunten Symphonie ist ein gutes Indiz für Musiker und Musikwissenschaftler, die ein schnelles Tempo im Trio vertreten, denn sie behaupten, dass während der Komposition Beethovens Intention des schnellen Triotempos im Autograph hinterlassen wurde. Das Trio im Autograph ist deswegen interessant, weil der Prozess der Komposition, inklusive der Korrektur Beethovens, klar und deutlich auf diesen Teil hinweist. Bezüglich des Tempos sind zwei Spuren bemerkenswert, nämlich das „Prestissimo“-Zeichen und die Änderung der Taktart.

### 4-5-1. „Prestissimo“

Das „Prestissimo“-Zeichen wurde ganz unten auf der Seite des Triobeginns mit Bleistift eingetragen.

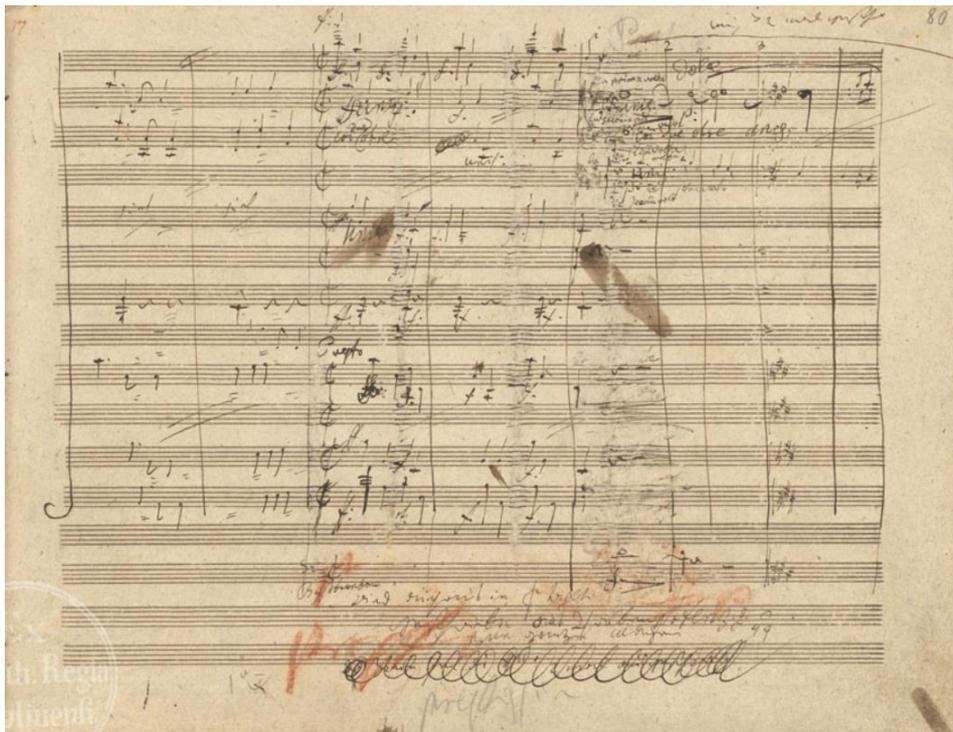


Abbildung 11: Das Autograph - der Triobeginn<sup>169</sup>

Weingartner erwähnte dieses Zeichen zur Bestärkung des von ihm vertretenen schnellen

<sup>169</sup> <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/beethoven/pix/sinfonien/9/2/990/00000061.jpg> (Zugriff am 14. 07. 2017).

Triotempos: „Außerdem findet man, außer dem Presto, deutlich mit Bleistift geschrieben noch das Wort ›Prestissimo‹. Er [Beethoven] hatte also unzweifelhaft ein sehr rasches Tempo beabsichtigt, sicher aber keines, wie es das Metronom  $\bullet=116$  ausdrückt, dass die Grenze jeder Möglichkeit übersteigt.“<sup>170</sup> Auch in der Kontroverse mit Klenau erwähnte er dieses „Prestissimo“.<sup>171</sup> Stadlen hingegen maß dem „Prestissimo“ nur teilweise Bedeutung bei, indem er schrieb: „Prestissimo – his [Beethoven’s] last time-word in this matter, [...]“<sup>172</sup> Im Gegensatz dazu maß Del Mar dem Prestissimo keine allzu große Bedeutung bei: „A[utograph] shows *prestissimo* faintly scrawled in pencil at the foot of the page. This was Beethoven’s normal way of toying with a new idea, and there is no question of its ever having been more than briefly considered; nor is there any sign of it in any other source, either here or at [bar] 942.“<sup>173</sup> Natürlich enthält das Autograph nicht die endgültigen Intentionen Beethovens.<sup>174</sup> Trotzdem ist es bemerkenswert zu sehen, dass anhand der italienischen Tempobezeichnungen, „Presto“ und „Prestissimo“, Beethovens konsequent verfolgte Absichten für das schnelle Tempo zu erkennen sind. Das Zeichen „Prestissimo“ fungiert zwar nicht als entscheidende Schlüssel-Figur, die das Tempoproblem des Trios löst, aber als Stütze kann es Einfluss auf die Tempoentscheidung nehmen.

#### 4-5-2. Änderung der Taktart

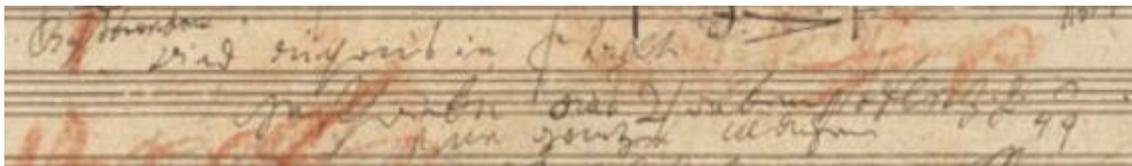


Abbildung 12: Beethovens Notiz für den Kopisten im unteren Bereich der Seite des Triobeginns im Autograph

*Beethoven[:] wird durchaus in C Takt geschrieben – aus 2 Halben z. B.  $\text{d}\text{d}$  eine ganze machen.* Diese Anweisung Beethovens für den Kopisten, die im unteren Bereich der Seite des Triobeginns im Autograph steht, zeigt deutlich, dass er das Trio im 2/4-Takt notierte

<sup>170</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 159–160.

<sup>171</sup> Vgl. S. 38.

<sup>172</sup> Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 340.

<sup>173</sup> J. Del Mar, Critical commentary, S. 39.

<sup>174</sup> „But awesome though this manuscript is, we must remember that it is not the Holy Grail; it does not represent in every detail Beethoven’s final intentions for the Ninth Symphony” J. Del Mar, L. v. Beethoven Sinfonie No. 9 op. 125 Autograph, Faksimile, S. 10 (Kommentar).

und die Taktart zum *Alla breve* ändern wollte. Um bei der Übertragung Konfusionen zu vermeiden, vermerkte Beethoven unter der Voraussetzung des *Alla breve* die genaue Taktzahl vom Beginn der Oboen-Melodie, die in der endgültigen Fassung ab dem Takt 414 beginnt, bis zum Ende des Trios. Die Skizze der Stelle, der Übergang vom Scherzo zum Trio,<sup>175</sup> verrät auch, dass Beethoven ursprünglich das Trio im 2/4-Takt anstrebte.

Allerdings deutet das Autograph hinsichtlich der Taktart einen komplizierten Prozess der Triokomposition an, wie Stadlen in seinem Aufsatz schrieb.<sup>176</sup> Stadlen erforschte die Möglichkeit, ob Beethoven für das Trio eine andere Taktart, die weder 2/4 noch *Alla breve* ist, angestrebt hätte. Als Beispiel dafür nannte er die erste Seite des Trios, wo die Spur des gelöschten Taktstriches zwischen dem zweiten und dem dritten Viertel, in den Takten 412 und 413 in der endgültigen Version, nur bei sorgfältiger Betrachtung erkennbar ist,<sup>177</sup> und die letzte Seite des Trios, wo sich 4 Takte lang (in der heutigen Version T. 523-526) eine Ganze pro Takt in der Kontrabassstimme und in 2 von 4 Takten (einmal in der Cellostimme und einmal in der ersten Violinenstimme) 4 Viertel in einem Takt ohne Bezeichnung der Taktart befinden.<sup>178</sup>

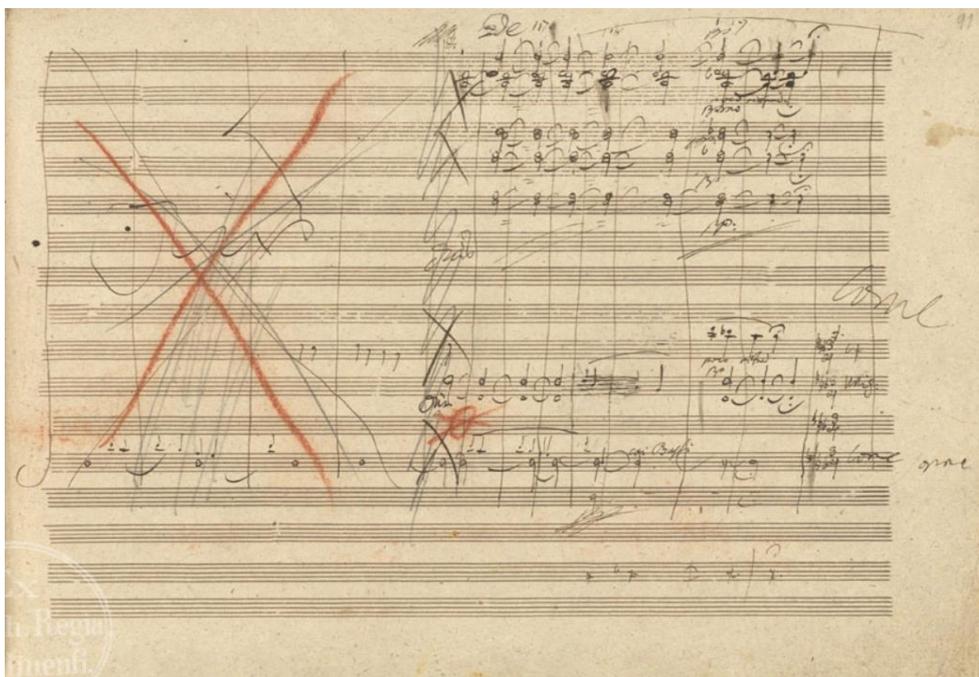


Abbildung 13: Die letzte Seite des Trios im Autograph

<sup>175</sup> Vgl. Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 337.

<sup>176</sup> Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 337–348.

<sup>177</sup> „On the first page of the Trio, too, there are signs to suggest that it had originally been written in 4/4 bars.“ Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 342.

<sup>178</sup> Diese Takte wurden ganz klar mit einem X-Zeichen ausgestrichen.

Trotz dieser Beweise erweckt es den Anschein, als ob der Großteil des Trios im Autograph, vom Beginn an, im 2/4-Takt geschrieben wurde.<sup>179</sup> Das kann anhand der Tatsache bestätigt werden, dass sich im Autograph die in einem geringeren Abstand befindlichen Taktstriche der zweiten bis zur vorletzten Seite des Trios beim 2/4-Takt gut vereinen lassen, da an dieser Stelle meist nicht mehr als zwei Noten in einem Takt stehen. Außerdem sind in den meisten vertikal gezogenen Taktstrichen keine Korrekturspuren vorhanden.

Eine wichtigere Frage als die nach der originalen Taktart des Trios ist, ob das Tempo durch die Änderung der Taktart von 2/4 zu *Alla breve* beeinflusst wird. Diesbezüglich befinden sich starke Meinungsdivergenzen. Stanford ging vom Standpunkt der Unveränderlichkeit des Tempos trotz Änderung der Taktart aus,<sup>180</sup> während sich Stadlen im Gegensatz dazu für die Steigerung des Tempos aussprach.<sup>181</sup> Um diese Frage zu beantworten, ist es hilfreich, sich die Beobachtungen von Johann Abraham Peter Schulz anzusehen: „So sind z. B. die Achtel im 3/8 Takt nicht so lang, als die Viertel im 3/4, aber auch nicht so kurz als die Achtel desselben; daher ist ein Stück mit *vivace* bezeichnet, im 3/8 Takt lebhafter an Bewegung als es im 3/4 seyn würde.“<sup>182</sup> Dieses Prinzip kann auf den Fall des Trios angewandt werden. Die Viertel im 2/4 Takt sind nicht so lang wie die Halben im *Alla breve*, aber auch nicht so kurz wie die Viertel im *Alla breve*. Dies bedeutet, dass die Viertel im *Alla breve* kürzer sind als die im 2/4 Takt. Was hier mit Vorsicht behandelt werden sollte, ist der letzte Satz von Schulz, denn es scheint so, als ob das Trio im originalen Konzept im 2/4-Takt schneller (lebhafter) als im *Alla breve* vorgetragen werden müsste. Allerdings ist, wenn der Puls im 3/8-Takt dem im 3/4-Takt gleicht, ein Bewegungsvergleich zwischen dem 3/8- und dem 3/4-Takt von Schulz gegeben, mit anderen Worten, wenn sich die Melodie in der Achtel-Bewegung im 3/8-Takt zur Viertel-Bewegung im 3/4-Takt ändert. Die Änderung der Taktart im Trio Beethovens ist hier nicht gegeben. Die Melodie in der Viertel-Bewegung bleibt auch im *Alla breve* gleich, also ein Viertel wird nicht zu einer Halben. Nach dem Prinzip von Schulz wird der Melodieverlauf

---

<sup>179</sup> „The bulk of the Trio between the first and last page, [...] looks as if it had been written right away in 2/4.“ Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 344 (Fußnote, Nr. 49).

<sup>180</sup> „He [Beethoven] changed the tempo from 2/4 to 2/2 by striking out the alternative bar lines, obviously to facilitate the reading by instrumentalists: It did not change the tempo.“ Stanford, *Beethoven's ninth symphony*, S. 44.

<sup>181</sup> „But there can be no doubt that the new time-signature implies a considerable increase in speed.“ Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 347.

<sup>182</sup> Zitiert nach Browns Aufsatz, *Historical performance*, S. 252, aber in der originalen Sprache; J. A. P. Schulz, *Vortrag*, S. 1247-1258, hier: S. 1253.

im Alla breve lebhafter, weil die Viertel im Alla breve kürzer geworden sind. Abschließend kann gesagt werden, dass die Änderung der Taktart des Trios eine gewisse Steigerung der Geschwindigkeit verursacht, auch wenn das unter dem Autograph stehende „Prestissimo“ nicht erwähnt wird.

#### 4-6. Der Vergleich zwischen dem Trio und den anderen im 2/4 und Alla breve vermerkten Teilen Beethovens

Mit diesem Vergleich wird klarer, ob, abgesehen von der kontroversen Metronomangabe, das Triotempo zu einem schnelleren oder zu einem langsameren Tempo gehört, obwohl es nicht möglich ist, eine noch genauere Tempovorstellung als durch eine Metronomangabe zu erhalten. Die mit dem Trio vergleichbaren Teile sind grundsätzlich auf die von Beethoven selbst metronomisierten Teile seiner Symphonien<sup>183</sup> und auf das schnelle Tempo ab „Allegro“ beschränkt. Für den Vergleich ist es wichtig, die Beziehung zwischen der Metronomangabe und den schnellsten Notenwerten im metronomisierten Teil zu erfassen. Beethoven musste diese Beziehung für die Entscheidung seines Tempos sorgfältig beachtet haben, wie es auch anhand einer Bemerkung seines 1790 komponierten Liedes, Klage WoO 113, zu erkennen ist: „Die kleineren Noten bestimmen auch das Tempo z. B. die 16tel-32tel im 2/4tels Takt machen diesen sehr langsam. Vielleicht ist auch das Gegenteil wahr.“<sup>184</sup> Der Zeitpunkt, in dem Beethoven diese Bemerkung ins Autograph aufnahm, ist deutlich früher als seine erste Metronomisierung im Jahr 1817. Brown zufolge, wurde dieser Gedanke Beethovens auch später nicht wesentlich verändert. Nachdem Brown Beethovens gesamte Bemerkung zur Moll-Stelle des Liedes<sup>185</sup> zitiert hatte, schrieb er: „Beethoven’s metronome marks suggest that he continued through his life to

---

<sup>183</sup> Außer dem Werk für Orchester und Chor *Meeresstille und glückliche Fahrt*, op. 112 metronomisierte Beethoven von seinen Orchesterwerken nur die Symphonien.

<sup>184</sup> Beethoven, Werke, Bd. 1, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung, Kritischer Bericht, (Abteilung XII) S. 79.

<sup>185</sup> Die gesamte Bemerkung, die Brown in seinem Buch auf Englisch zitierte, lautet: „Das was jetzt nachkömmt wird noch einmal so langsam g:[esungen] adagio oder höchstens andante quasi adagio. Andante muß im 2/4tel Takt viel geschwinder genommen werden wie hier im lied das tempo ist. Wie es scheint kann das letzte ohnmöglich in 2/4tel Takt bleiben, weil es viel zu langsam dafür ist. Am besten scheint’s beyde in C takt zu sezen. [...] Das erste in E dur muß in 2/4tel T:[akt] bleiben, weil man es sonst zu langsam singen würde. Man wird eher immer bey langen Noten das tempo langsam nehme[n] als bey kurzen z. B. bey vierteln langsamer als bey 8tel. Die kleinere Noten bestimmen auch das tempo z.B. die 16tel-32tel im 2/4tels Takt machen diesen sehr langsam. [...] Vielleicht ist auch das Gegenteil wahr.“ Beethoven, Werke, Abteilung XII, Bd.1, Kritischer Bericht, S. 79.

regard much of this view of tempo as valid [...]“<sup>186</sup> Eine ähnliche Äußerung wie von Brown ist auch bei Schulz zu lesen: „Ist das Stück im Zweyvierteltakt mit Allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechzehnteile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält sich mit den langsameren Bewegungen.“<sup>187</sup>

#### 4-6-1. Das Trio und die anderen 2/4-taktigen Teile

Dieser Vergleich setzt das Trio vor Änderung der Taktart zum Alla breve voraus, dessen Taktart 2/4 ist. Die 2/4-taktigen Sätze von allen Symphonien, die zumindest im Allegro-Tempo erfolgen, und die schnellsten Notenwerte in den Sätzen bzw. Teilen sehen folgendermaßen aus:<sup>188</sup>

Symphonie	Satz	Italienische Tempobezeichnung	Metronomangabe	Schnellster Notenwert
1	4	Allegro molto e vivace (ab T. 6)	=88	
3	4	Allegro molto	=76	
		Presto (ab T. 431)	=116	
4	4	Allegro ma non troppo	=80	
5	1	Allegro con brio	=108	
6	1	Allegro ma non troppo	=66	
	3	a tempo Allegro (T. 165-204)	=132	
7	4	Allegro con brio	=72	
9	1	Allegro ma non troppo un poco maestoso	=88	
	2	Presto (T. 412-530, 942-954)	=116	

Tabelle 1: Die italienischen Tempobezeichnungen, Metronomangaben und die schnellsten Notenwerte in den 2/4-taktigen Sätzen aller Symphonien, die zumindest im Allegro-Tempo erfolgen.

<sup>186</sup> Brown, *Classical & romantic performance practice 1750 – 1900*, S. 299.

<sup>187</sup> Zitiert nach Browns Aufsatz, *Historical performance*, S. 252, aber in der originalen Sprache: Schulz, *Takt*, S. 1130-1138, hier: S. 1134.

<sup>188</sup> Diese Methode stammt aus Browns Aufsätzen, Vgl. *Historical performance*, S. 247-258; *Classical & romantic performing practice*, S. 299-302 und 323-335.

Wenn Beethoven die Taktart des Trios nicht zu Alla breve geändert hätte, dann wäre das Trio tatsächlich ein sonderlicher Teil des 2/4-Taktes gewesen, denn es befinden sich ansonsten keine 2/4-taktigen Werke, in denen Viertel als schnellste Notenwerte fungieren. Im Trio des zweiten Satzes der Neunten befinden sich zwar Achtel, allerdings kommen sie nur sehr selten vor und beeinflussen die Gestaltung des Tempos nicht. Daher ist es unlogisch, wenn behauptet wird, dass Achtel im Trio als schnellste Notenwerte dienen.<sup>189</sup>

Der erste Satz der fünften Symphonie wäre mit den anderen Sätzen und Teilen ein plausibles Vergleichsmittel für das Trio der Neunten, da die Metronomangaben (inklusive der zur Angabe beziehenden Notenwerte) der beiden Teile ähnlich sind. Noch dazu haben beide gemeinsam, dass die Ratio der schnellsten Notenwerte des erhaltenen Taktes im jeweiligen Teil hoch ist. Im Fall der Neunten ist die Ratio sogar äußerst hoch. Nach Brown sind es 99 Prozent.<sup>190</sup> Im Fall der Fünften ist es nicht so hoch wie bei der Neunten, aber dennoch sehr hoch. Der erste Satz der Fünften besteht aus 502 Takten. In 293 von 502 Takten kommen Achtel vor, die die schnellsten Notenwerte des Satzes darstellen. Die Ratio liegt ungefähr bei 58 Prozent. Wenn darauf Rücksicht genommen wird, dass es notwendig sei, zwischen den schnellsten und den schnellen Notenwerten, die einen Tremolo-Effekt ergeben, zu unterscheiden, wie Brown es schrieb,<sup>191</sup> dann würde im Fall der Fünften die Ratio noch niedriger sein. Auf dem ersten Blick sieht dann die Ratio der Fünften im Vergleich zur Neunten völlig anders aus. Beschränkt man allerdings den Umfang der Ratio-Berechnung nur auf das Ende des ersten Themas (T. 58), erhöht sich die Ratio, nämlich um ca. 77 Prozent. Diese Begrenzung könnte daher überzeugend sein, da die erste Themengruppe (bis Ende des ersten Themas) sicherlich mehr Einfluss auf die Metronomisierung als die zweite genommen hätte. Die Achtel, die lediglich den Tremolo-Effekt ergeben, befinden sich nicht innerhalb der ersten Themengruppe. Somit könnte die Ratio mit 77 Prozent unverändert bleiben.

---

<sup>189</sup> Vgl. Brown, Historical performance, S.257; „[...] while in our Trio [i.e. in the second movement of the ninth symphony] the smallest units are crotchets, with the sole exception of the two grace notes, as one almost feels tempted to call the quavers that form part of the theme.“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 345.

<sup>190</sup> Brown, Historical performance, S. 257. Bemerkung: Brown hält nicht die Metronomangabe  $\text{♩}=116$ , sondern  $\text{♩}=116$  für richtig.

<sup>191</sup> „However, it is relevant to distinguish in orchestral music between the number of bars in which the fastest notes appear as figurations and those in which they are merely used as a tremolando effect, since tremolandos are both technically feasible at faster speeds and produce less of a subjective impression of speed than figurations of notes at the same tempo.“ Brown, Historical performance, S. 252.

Mit dem Vergleich zwischen dem Fall der Fünften und der Neunten erscheint es ziemlich unlogisch, dass die Metronomangabe des Trios der Neunten unter der Voraussetzung des 2/4-Taktes nur einige Grade höher als der erste Satz der Fünften ist, obwohl die schnellsten Notenwerte im Trio Viertel sind und die Tempobezeichnung „Presto“ des Trios ein noch schnelleres Tempo als „Allegro con brio“ im ersten Satz der Fünften ergibt. Dass die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  unlogisch ist, verbleibt auch in der endgültigen Taktart Alla breve. Um das „Presto“ richtig auszudrücken, hätte Beethoven eine noch viel höhere Metronomziffer als 116 angeben oder alle Notenwerte im 2/4-Takt halbieren müssen.<sup>192</sup>

#### 4-6-2. Das Trio und andere Alla breve-taktige Teile

Dieser Vergleich setzt die Metronomangabe des Trios  $\text{♩}=116$  voraus. Alla breve-taktige Sätze in allen Symphonien, die zumindest im „Allegro“-Tempo erfolgen, und die schnellsten Notenwerte in den Sätzen bzw. Teilen sehen wie folgt aus:

Symphonie	Satz	Italienische Tempobezeichnung	Metronomangabe	Schnellster Notenwert
2	4	Allegro molto	$\text{♩}=152$	
3	3	Allegro vivace (T. 391–394)	$\text{♩}=116$	
4	1	Allegro vivace (ab T. 39)	$\text{♩}=80$	
5	4	Presto (ab T. 362)	$\text{♩}=112$	
8	4	Allegro vivace	$\text{♩}=84$	
9	2	Presto (T. 412 – 530, 942 – 954)	$\text{♩}=116$	

Tabelle 2: Die italienischen Tempobezeichnungen, Metronomangaben und die schnellsten Notenwerte in den Alla breve-taktigen Sätzen aller Symphonien

<sup>192</sup> Brown weist darauf hin, dass durch die Halbierung der Notenwerte ein Problem entstehen könnte; „If Beethoven really wanted that speed [ $\text{♩}=116$ ], one might have expected him at least to write it in half note values in 2/4: with about 97 per cent of bars of quavers at  $\text{♩}=116$ , this would put it in a comprehensible relationship with the 2/4 Allegro con brio first movement of the Fifth Symphony, which has around 58 per cent of bars of quavers at  $\text{♩}=108$ . But it would also have created a problem for the relationship which Beethoven evidently envisaged with the 3/4 of the Scherzo.“ Brown, Historical performance, S. 256–257.

Auf dem ersten Blick erscheint es so, als ob die 4-taktigen kurzen Stellen in der Dritten ein entsprechendes Vergleichsmittel für das Trio der Neunten wären, weil beide Stellen dieselbe Metronomangabe (inklusive der zur Angabe beziehenden Notenwerte) haben. Noch dazu haben beide Scherzo-Sätze gemeinsam, dass die Änderung der Taktart von 3/4 zum Alla breve und auch die Änderung der Metronomangabe, nämlich von M. M.  $\text{♩} = 116$  im 3/4-Takt zu M. M.  $\text{♩} = 116$  im Alla breve, erfolgte. Dennoch dient die Stelle in der Dritten nicht als relevanter Vergleich. Zunächst sind die 4 Takte zu kurz für einen Vergleich. Sie haben grundsätzlich die Funktion, die starke rhythmische Änderung des 4-taktigen Motivs deutlich aufzuzeigen, welches im 3/4-Takt vor dem Alla breve (T. 383–387) erfolgt, indem der ganz-taktige Schlag im 3/4-Takt auch im Alla breve unverändert bleibt, wie die Metronomangabe  $\text{♩} = 116$  eindeutig zeigt. Nimmt man darauf Bedacht, dass die Metronomangabe des Trios der Neunten, anders als die Angabe der Dritten, das Tempo eines neu eintretenden Teils (Trio) zeigt, ist der Vergleich zwischen den beiden Scherzo-Sätzen nicht relevant. Außerdem sind die schnellsten Notenwerte der beiden Teile unterschiedlich.

Der Vergleich zwischen dem Trio der Neunten und der Stelle der Fünften ist hingegen erwähnenswert. Beide Teile haben die gleiche italienische Tempobezeichnung „Presto“ und eine ähnliche Metronomangabe. Noch dazu ist es identisch, dass die beiden Teile nach einer Steigerung des Tempos beginnen, und zwar nach „sempre piu allegro“ in der Fünften und „stringendo il tempo“ in der Neunten. Auf dem ersten Blick liegt der Unterschied zwischen beiden Teilen bei den schnellsten Notenwerten. Achtel kommen in beiden Teilen vor, des Öfteren aber in der Fünften, während sie in der Neunten nur spärlich vertreten sind. Es scheint so, als ob die Achtel in der Fünften die Gestaltung des Tempos beeinflusst hätten. Aber anhand der Betrachtung der Partitur erfährt man, dass die Achtel nicht die entscheidende Figur bilden, die die Tempogestaltung beeinflussen. In der Fünften kommen lediglich in den Streicherstimmen Achtel vor, allerdings nicht in allen Streicherstimmen, sondern nur in beiden Violinen- und Bratschenstimmen. Grundsätzlich fungieren die Achtel als Repetition eines Tones, wie es z. B. bei den Bratschen in den Takten 364 bis 379 der Fall ist. Auch wenn die erste Violine eine aufsteigende Melodie (T. 392–406) spielt, erfolgt die Melodie in Viertel mit 2 Repetitionen der Achtelnoten. Diese Achtel-Figur ist sicherlich der Grund, weshalb (bei Brown) bei der Ratio der Takte mit den schnellsten Noten (Achtel) 32 Prozent resultierten, aber zugleich alle Takte mit

den schnellsten Noten (also Achtel) als die den Tremolo-Effekt ergebende Takte bezeichnete.<sup>193</sup> Dies könnte nun andeuten, dass bei der Metronomisierung die Viertel-Bewegung dieser Stelle eine noch wichtigere Rolle als die Achtel-Bewegung gespielt hätte, wie beim Trio der Neunten. Die Metronomangabe dieser Stelle wurde für die Realisierung als unproblematisch eingestuft.<sup>194</sup> Bedeutet das nun, dass eine ähnliche Metronomangabe des Trios in der Neunten auch unter der Voraussetzung von M. M.  $\text{♩}=116$  realisierbar ist bzw. sein müsste? Anders als im Fall der Fünften wurde die Metronomangabe des Trios für nicht-realisierbar gehalten, wie viele Musiker und Musikwissenschaftler behaupteten. Die Gründe dafür können anhand des Vergleichs der Noten beider Stellen erklärt werden. Würde man Stadlens Erklärung als konträr hinnehmen, wodurch die Metronomangabe der Stelle in der Fünften weniger kontrovers wirkt,<sup>195</sup> könnten zwei Faktoren auf Unrealisierbarkeit der Metronomangabe im Fall der Neunten hindeuten, eine neue Melodie im Trio der Neunten und die zwei Stimmen, die sich gegenläufig bewegen. Allerdings ist es nicht wahr, dass das Tempo durch das Eintreten der neuen Melodie im Trio beeinflusst wird. Der Hauptpunkt liegt im kontrapunktischen Satz des Trios, welcher wesentlich anders als im Fall der Fünften ist. Die Hauptmelodie in der Oboen- und Klarinettenstimme und die Gegenmelodie in der Fagottstimme des Trios (T. 414–422) wiederholen sich abwechselnd in verschiedenen Instrumentalgruppen, z. B. Hörner gegen Streicher (außer dem Kontrabass) (T. 438–454), beide Violinen und Flöten gegen Viola, Cello, Kontrabass und Fagott (T. 475–491), während die Melodie der Fünften nur in der ersten Violinenstimme liegt. Die Hauptmelodie des Horns (T. 438–454) ist ein weiterer Grund für die Unrealisierbarkeit der Metronomangabe  $\text{♩}=116$ , denn nach Grove ist es äußerst schwer, die Melodie mit dem Horn in dieser Geschwindigkeit zu spielen.<sup>196</sup> Für Grove ist dies ein ausschlaggebender Grund für die Befürwortung des langsamen Triotempos. Dasselbe gilt auch für Stanford.<sup>197</sup> Die schwierige Realisierbarkeit der Melodie mit dem Horn in einem sehr raschen Tempo wurde mit Hilfe von Stadlens Kommentar über eine Aufführung unter der Leitung von Boulez erwähnt: „[...] Boulez’s [M. M.  $\text{♩}=$ ] 92-6 during a

<sup>193</sup> Brown, Historical performance, S. 257-258.

<sup>194</sup> „the  $\text{♩}$  Presto at the end of the last movement of the Fifth Symphony, which contains 32 per cent of quavers (all tremolando), has the perfectly acceptable metronome mark  $\text{♩}=112$ .“ Brown, Historical performance., S. 257; „he demanded  $\text{♩}=112$  for the Presto of the fifth Symphony. If this tempo is less controversial it is because it meets with less resistance from its crotchets. ... there is no counterpoint and they are heard as diminutive form of a theme often heard before.“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 348 – 349.

<sup>195</sup> Vgl. Fußnote Nr. 194.

<sup>196</sup> Vgl. Grove, Beethoven and his nine symphonies, S. 359.

<sup>197</sup> Stanford, Beethoven’s ninth symphony, S. 44.

recent performance made, I thought, a very convincing effect; nor did he cause undue embarrassment to the horns.“<sup>198</sup>

Brown erwähnte den fünften Satz des Streichquartetts op. 131, indem er behauptete, dass dieser Satz dem Trio der Neunten ähne. Dieser ist ein „Presto“-Satz in Alla breve. Was mit dem Vergleich noch deutlicher illustriert wurde, ist, dass Viertel im Satz vorherrschen und laut Brown von modernen Musikern in einem Tempo von ca. M. M.  $\bullet = 116$  aufgeführt wird.<sup>199</sup> Dieser Vergleich ist grundsätzlich interessant, aber dennoch scheint es so, als ob es diesem nicht ganz entsprechen würde, also das Tempo zwischen einem Quartett- und einem Orchestersatz direkt zu vergleichen. Brown gab dies auch zu.<sup>200</sup>

Durch den Notenvergleich zwischen dem Trio der Neunten und den anderen Teilen kann geschlossen werden, dass die Metronomangabe  $\bullet = 116$  zu schnell für das Trio ist. Stadlen und Brown, die die Angabe  $\bullet = 116$  für überzeugender als  $\text{♩} = 116$  hielten, gaben zu, dass die Angabe doch zu schnell ist.<sup>201</sup> Es wäre durchaus vorstellbar, dass die richtige Metronomangabe des Trios eine niedrigere Ziffer als 116 sein sollte, indem der zur Angabe beziehende Notenwert eine Ganze ist.

Die Authentizität der originalen Metronomangabe des Trios  $\text{♩} = 116$  ist schwer zu demontieren, wie bereits durch das Konversationsheft und durch die sehr früh erhaltenen Dokumente der Metronomangabe in Erfahrung gebracht werden konnte. Allerdings weisen die italienischen Tempobezeichnungen, das Autograph und die Resultate durch den Vergleich zwischen den Noten und der Verwendung der Tempobezeichnungen in anderen Werken Beethovens darauf hin, dass das Trio zu einer schnellen Tempokategorie gehört, obwohl M. M.  $\bullet = 116$  ein zu schnelles Tempo ergibt.

---

<sup>198</sup> Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 349. Die Datierung der Aufführung von Boulez ist im Aufsatz nicht bekannt gegeben. Wenn man darauf Rücksicht nimmt, dass Stadlens Aufsatz 1967 erschienen ist, dann ist es denkbar, dass die Aufführung Mitte der 1960er Jahren stattgefunden hat.

<sup>199</sup> „Another movement for which Beethoven did not give a metronome mark but which has many similarities with the Presto from op.125 is the  $\text{♩}$  Presto fifth movement of the String Quartet op. 131, which, with a similar prevalence of crotchet movement, is routinely taken at a tempo of around  $\bullet = 116$  by modern performers (the Amadeus Quartet’s 1963 recording is at exactly  $\bullet = 116$ ).“ Brown, Historical performance, S. 257.

<sup>200</sup> Vgl. Fußnote Nr. 201.

<sup>201</sup> „And while, admittedly, the Trio sounds absurd when taken at  $\bullet = 116$  [...]“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 349; „Nevertheless it has to be admitted that, in the orchestral context, the doubled speed of  $\bullet = 116$  feels fast, even for Presto.“ Brown, Historical performance, S. 257.

## 4-7. Das Triotempo zur Zeit von Beethoven

Ist es möglich, dass wichtige Informationen über das Triotempo in den damaligen Kritiken oder Aussagen der frühen Aufführungen aufzufinden sind? Das wäre natürlich sehr lesenswert und hilfreich, aber bedauerlicherweise sind keine ausreichenden Informationen verfügbar. Levy, der über die frühen Aufführungen der Neunten forschte,<sup>202</sup> zog einen ziemlich radikalen Entschluss: „It is impossible to tell from verbal evidence (reviews, etc.) whether or not these two metronome markings [for the Trio and the Alla Marcia] represent the speeds that were observed in early performances of the work.“<sup>203</sup>

### 4-7-1. Das Triotempo in der Uraufführung

Würde es in der Uraufführung ein Indiz für das Triotempo geben, wäre es ein entscheidender Schlüssel für diese Problematik gewesen, da Beethoven selbst bei der Uraufführung mitwirkte.<sup>204</sup> Natürlich könnte Beethovens Einfluss auf die musikalische Wirkung während der Uraufführung angezweifelt werden,<sup>205</sup> da er damals schon taub war und bereits bei der Probe zur Oper *Fidelio* zwei Jahre vor der Uraufführung der Neunten zu dirigieren scheiterte, wie es aus den Erinnerungen von Schröder-Devrient herauszulesen ist.<sup>206</sup> Beschränkt man seinen Einfluss der musikalischen Wirkung lediglich auf die Uraufführung, ist es schwer, Zweifel auszuräumen, da der Einfluss des Dirigenten Umlauf und des Geigers Schuppanzigh, der bei der Uraufführung als Konzertmeister mitwirkte, sicherlich viel größer als der Einfluss des Komponisten selbst gewesen wäre. Das kann

---

<sup>202</sup> Der Titel seiner Dissertation lautet: *Early Performances of Beethoven's Ninth Symphony: a documentary of five cities*, Rochester 1979.

<sup>203</sup> Levy, Beethoven. *The ninth symphony*, S. 177.

<sup>204</sup> „Hr. Schuppanzigh dirigierte an der Violine, Hr. Kapellmeister Umlauf führte den Commandostab, und der Tonsetzer selbst nahm an der Leitung des Ganzen Antheil: er stand nämlich dem amtirenden Marschall zur Seite, und fixirte den Eintritt eines jeden Tempo, in seiner Originalpartitur nachlesend, denn einen höhern Genuss gestattet ihm leider der Zustand seiner Gehörswerkzeuge nicht.“ Zitiert nach Levy, *Early performances of Beethoven's ninth symphony*, S. 55 (LAmZ, 26. Jg. (1824), No. 27 (July 1), cols. 437-442).

<sup>205</sup> „Umlauf warnte Chor und Orchester, auf den Komponisten zu achten, der so taub war, dass er nicht einmal den donnernden Applaus hörte.“ M. Solomaon, *Beethoven Biographie*, S. 307.

<sup>206</sup> „Die letzten Proben waren angesetzt, als ich vor der Generalprobe erfuhr: *Beethoven* habe sich für die Feier des Tages die Ehre ausgebeten, sein Werk selbst dirigieren zu dürfen [...] Verwirrten Antlitzes, mit überirdisch begeistertem Auge seinen Taktstock unter heftigen Bewegungen hin und her schwingend, stand er mitten unter den spielenden Musikern und hörte *keinen Ton!* [...] Es konnte nicht fehlen, dass der gehörlose Meister Sängern und Orchestern die grösste Confusion und gänzlich aus dem Takt brachte, und keiner mehr wusste, wo er war.“ Zitiert nach Solomon, *Beethoven Biographie*, S. 305.

man in einigen Kritiken, z. B. in der Wiener Allgemeinen Theater-Zeitung und Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung, lesen, in denen Beethoven zwar als einer der Leiter vorgestellt, allerdings bei der allgemeinen Beurteilung der Aufführung nicht berücksichtigt wurde.<sup>207</sup> Erweitert man allerdings den Bereich bis zur Vorbereitung der Uraufführung, dann sollte auch der Einfluss Beethovens anerkannt werden. Es befinden sich Beweise, dass sich Beethoven an der musikalischen Wirkung beteiligte, z. B. bei einer Frage Schindlers an Beethoven nach dem instrumentalen Rezitativ im vierten Satz: „wie viele *Contre Bässe* | sollen die *Recitative* vortragen? – wird das möglich sein? Alle!“<sup>208</sup> Eine Bekanntgabe Schindlers über das instrumentale Rezitativ: „die *Recitat.[ive]* für die *Contra-* | *Bässe* sind ungeheuer schwer. – im *Tempo* vorgetragen gar | nicht, <20[?]> können 20 spielen, aber nicht so wie Sie [Beethoven] es verlangen.“<sup>209</sup> Eine Eintragung Beethovens im Konversationsheft: „17ter tackt | nach dem | geschwinder“<sup>210</sup> und eine Erinnerung von Schindler: „Obgleich er [Beethoven] Herrn Umlauf das *Tempo* jeden Satzes wiederholt zu Hause angegeben [...]“<sup>211</sup>

Ein Beispiel dafür, dass Beethovens musikalischer Einfluss in den nach der Uraufführung in Wien stattgefundenen Aufführungen weiter erhalten blieb, ist im instrumentalen Rezitativ zu Beginn des vierten Satzes zu erkennen. Sonnleithner schrieb in einem Brief 1864: „Ich kann Ihnen daher aus eigener Erfahrung bestätigen, dass Beethoven die erwähnten Contrabassreitative rasch, d. h. nicht etwa *presto*, aber auch nicht *andante* vorgetragen liess. [...] Die späteren Dirigenten haben auch insbesondere die Contrabass – Recitative etwas ruhiger genommen als Beethoven selbst sie angab. [...] Von einem eigentlichen langsamen Vortrage derselben konnte aber in Wien nie die Rede sein, indem

---

<sup>207</sup> „Herr Schuppanzigh hatte die Direktion des Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, [...] Der Compositeur selbst zeigte sich bey der Leitung des Ganzen thätig. [...] Als Direktoren sind Hr. Schuppanzigh und Hr. Umlauf schon lange bemüht, durch seine heutige Leistung aber hat sich Umlauf allen Wiener-Musikfreunden unvergesslich gemacht.“ Zitiert nach Levy, *Early performance*, S. 46-48 (Wiener Allgemeine Theater-Zeitung (1824, No. 58 (May 13), pp. 230-231); „Die zweite Aufführung wird den enthusiastischen Beifall, womit der grosse Meister, der an der Leitung des Ganzen selbst Theil nahm, geehrt wurde, auf den höchsten Grad der Freunde steigern, und der Tonsetzer darin aufs Neue den Lohn seiner Bemühungen finden. Der treffliche Capellmeister Umlauf, welcher diese Aufführung dirigirte, hat die dankbare Anerkennung aller Freude der Kunst im höchsten Grade durch seinen Eifer und seine Geschicklichkeit erworben.“ Zitiert nach, Levy, *Early performances*, S. 53 (WAmZ (1824), No. 30 (May 12), p. 120.).

<sup>208</sup> Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 5, S. 249.

<sup>209</sup> Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 6, S. 140.

<sup>210</sup> Beethoven, *Konversationshefte*, Bd. 6, S. 151.

<sup>211</sup> Anton Schindler, *Beethoven in Paris*, S. 44.

die älteren Musiker das von Beethoven selbst gewählte Zeitmass nicht vergessen hatten.“<sup>212</sup> Eine solch detaillierte Information über das Triotempo befindet sich bei der Uraufführung leider nicht. Die Beschreibung eines Korrespondenten der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung über das Trio in der Uraufführung am 7. Mai 1824 lautete: „[...] und ein brillanter Marsch in der frischen dur Tonart ist der That ein ungemein reizendes Alternativ.“<sup>213</sup> Ist es überhaupt möglich, aus dieser kurzen Beschreibung ein ungefähres Tempo zu analogisieren? Die Beschreibung *ein brillanter Marsch* war für Brown ein Beweis für ein schnelles Triotempo,<sup>214</sup> während im Gegensatz dazu Levy die Beschreibung für zweideutig hielt.<sup>215</sup> Nach der Uraufführung und der zweiten Aufführung am 23. Mai desselben Jahres sind in anderen Kritiken keine weiteren Informationen über das Triotempo verfügbar. Eine sehr interessante aber gleichzeitig auch nicht ganz glaubwürdige Aussage über die Dauer der Neunten bei der Wiener Aufführung kann durch den Tagebucheintrag eines englischen Dirigenten, Smart, der die englische Erstaufführung der Neunten leitete, in Kenntnis gebracht werden: „Beethoven fully explain’d the themes of his last Coral Sinfonia – the Party present viz: Holtz, the Amateur Violin – C. Beethoven the Nephew (besides young Ries) agreed that the performance at Vienna only took 3/4 of an hour – B-n [Beethoven] said not quite so much which I deem to be totally impossible.“<sup>216</sup> Smarts Reaktion auf die Aussage über die Dauer der Wiener Aufführung ist etwas Selbstverständliches, da die englische Erstaufführung 65 Minuten dauerte.<sup>217</sup> Die Differenz der Dauer von 20 Minuten zwischen der Wiener und der Londoner Aufführung scheint für Smart nicht akzeptabel gewesen zu sein. Eines der schnellsten Aufnahmen des Werkes, nämlich John Eliot Gardiners Aufnahme 1992, dauerte ca. 59 Minuten. Smarts Reaktion zufolge, ist es unmöglich innerhalb einer Dreiviertel-Stunde die gesamte Neunte aufführen zu lassen. Allerdings könnte es zumindest eine Andeutung dafür sein, dass die Uraufführung grundsätzlich in einem schnellen Tempo aufgeführt wurde.<sup>218</sup>

---

<sup>212</sup> Kopitz/Cadenbach [Hrsg.], Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen, Bd. 2, S. 923.

<sup>213</sup> Zitiert nach, Levys Dissertation, Early performances, S. 58 (Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, 26.Jg (1824), No.27 (July 1) cols.437-442).

<sup>214</sup> „A final piece of evidence that Beethoven’s Tempo for the Trio was ♩ (rather than ♪)=116 is the report of the first performance, where it was described as ‚a brilliant March‘.“ Brown, Historical performance, S. 258.

<sup>215</sup> „The review in the Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung of the 1824 performance identified the trio as “a brilliant March in the major mode” – certainly too ambiguous a description to be conclusive about speed. The original German, *brillanter Marsch*, may not refer to tempo at all.“ Levy, Beethoven The ninth symphony, S. 177.

<sup>216</sup> Kopitz/Cadenbach [Hrsg.], Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen, Bd. 2, S. 920.

<sup>217</sup> „we now find this to be precisely one hour and five minutes“ zitiert nach, Levy, Beethoven The ninth symphony, S. 153 (Original: Harmonicon 3 (April 1825): 69.).

<sup>218</sup> „Impossible or not, it points to a brisk performance.“ Levy, Beethoven The ninth symphony, S. 180.

Dies würde allerdings nicht de facto bedeuten, dass das Trio auch immer in einem schnellen Tempo aufgeführt wurde.

#### 4-7-2. Das Triotempo in anderen frühen Aufführungen

Levys Abschluss<sup>219</sup> galt auch für frühere Aufführungen, die in anderen Städten wie z. B. London, Paris, Berlin und Leipzig realisiert wurden, wie man anhand seiner Dissertation erfahren kann. In zahlreichen Kritiken, die in seiner Dissertation vorhanden sind, befinden sich jedoch keine Informationen über das Triotempo, sondern eher Beschreibungen über den Trioteil. Allerdings gibt es einige interessante Bemerkungen wie z. B. das Triotempo von Berlioz bei einer Aufführung in London.

In der Kritik von James William Davison über das Konzert der New Philharmonic Society unter der Leitung von Berlioz am 12. Mai 1852 kann eine interessante Bemerkung entdeckt werden: „The scherzo was equally well timed, and the trio, for the first time in our remembrance played as fast as it should be.“<sup>220</sup> Würde man das Triotempo von Berlioz ausfindig machen, dann könnte zumindest eine Vermutung über die Triotempi der damaligen Zeit in London angestellt werden. Oder auch umgekehrt, wenn die gespielten Triotempi aus London der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausfindig gemacht werden könnten, dann könnte auch das Triotempo von Berlioz erraten werden. Allerdings befinden sich keine ausreichenden Informationen. Somit konnten in den Kritiken der Aufführungen der Neunten, insbesondere der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in London, keine genauen Beschreibungen über das Triotempo gemacht werden.<sup>221</sup> Im Aufsatz von Berlioz über die Neunte, den er im Magazin *Revue et Gazette musicale* im Jahr 1838 verfasste, ist keine persönliche Meinung über das Triotempo vorhanden.<sup>222</sup> Vielleicht gibt der Aufsatz von Stanford einen kleinen Hinweis auf das Triotempo von Berlioz. Stanford schrieb im Aufsatz über die Pariser Tradition des Triotempos, welche M. M.  $\text{♩}=116$  beträgt, und er bezeichnete Berlioz als jemanden, der lediglich die Pariser Version gehört hatte: „When the Symphony was given with the Leeds Chorus, and the London Symphony Orchestra in Paris, I pointed out to one of its leading musicians that the Trio would

---

Eine Bemerkung: Levy schreibt, dass der Dirigent Smart Beethoven 1826 besuchte. Aber es war im Jahr 1825.

<sup>219</sup> Vgl. S. 63.

<sup>220</sup> Zitiert nach Levys Dissertation, *Early performances*, S. 264 (The Times, May 13, 1852).

<sup>221</sup> Vgl. Levy, *Early performances*, S. 146-270.

<sup>222</sup> Vgl. Hector Berlioz, *Textes sur les symphonies de Beethoven*, S. 51-52.

be taken at its marked speed [ $\text{♩}=116$ ], his answer was that Paris had never heard it taken at any other. Boïto came to hear it, he had never heard any other version. No more had such artists, nearer the composer's time, as Joachim, Berlioz, Manns, Hallé, Piatti, and many others.“<sup>223</sup> Wenn sich Stanfords Aussage tatsächlich bewahrheiten sollte und Berlioz unter dem Einfluss der Pariser Tradition gestanden ist, dann könnte daraus geschlossen werden, dass Berlioz ein eher langsames Triotempo nahm. Natürlich wäre es nicht überzeugend genug, mit diesen mangelhaften Informationen über Berlioz sein Tempo endgültig zu bestimmen.

Noch dazu ist folgender Satz von Stanford bedenklich: „The wrong influence [das Trio schnell zu spielen] grew there [in Deutschland], and was transplanted to England.“<sup>224</sup> Anhand dieses Satzes kann bedauerlicherweise nicht in Erfahrung gebracht werden, wann dieser falsche Einfluss in England eingepflanzt wurde. Nimmt man darauf Bedacht, dass Stanford von Bülow als den ersten Dirigenten bezeichnete, der versuchte, das Trio doppelt so schnell, also M. M.  $\text{♩}=116$ , zu dirigieren,<sup>225</sup> dann lässt es vermuten, dass der Zeitpunkt irgendwann im späten 19. Jahrhundert gewesen sein müsste. Der von Stanford kritisierte Einfluss, der von Deutschland *neu* nach England gekommen wäre, könnte bedeuten, dass es davor in England oder in London die Tendenz der schnellen Temponahme des Trios nicht gegeben hatte.

Was bedeutet dann die bereits erwähnte Kritik des Triotempos („the trio [...] played as fast as it should be.“) über die Aufführung unter der Leitung von Berlioz? Falls Stanfords Behauptung über den falschen Einfluss Deutschlands richtig sein sollte, dass das schnelle Triotempo in England völlig neuwertig gewesen ist, dann hätte Berlioz auch dementsprechend ein schnelles Triotempo gewählt (In der Kritik wurde behauptet, dass das Tempo von Berlioz so gespielt werden sollte, wie es angegeben ist) Allerdings widerspricht sich die Aussage von Stanford, da er im Aufsatz schrieb, dass (Berlioz nur das langsame Trio hörte, was mit anderen Worten bedeutet,) dass er unter dem Einfluss des langsam aufführenden Triotempos stand. (Außerdem gibt es einen großen zeitlichen Abstand zwischen der Kritik über die Londoner Aufführung von Berlioz und der Äußerung von Stanford. Daher ist es richtig, wenn angenommen wird, dass das Triotempo von Berlioz nicht genau erkennbar ist.)

---

<sup>223</sup> Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 45–46.

<sup>224</sup> Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 44.

<sup>225</sup> Stanford, Beethoven's ninth symphony, S. 43–44.

Wenn in Erfahrung gebracht werden könnte, wie Mendelssohn damals das Trio tempo-mäßig interpretierte, dann könnte auch die frühe Tendenz des Triotempos besser verstanden werden, weil er nicht nur die Neunte einige Male dirigierte, sondern auch an der Berliner Erstaufführung mitwirkte. Wie Grove berichtete, spielte der 17-Jährige Mendelssohn die Neunte auf dem Klavier in Berlin vor einigen Musikern, inklusive des Dirigenten der Berliner Erstaufführung Karl Möser. Es war am 13. November 1826,<sup>226</sup> zwei Wochen vor der ersten Aufführung mit dem Orchester (27. November). Genauso wie es keine Informationen über die Tempi der orchestralen Aufführung gibt, sind auch die Tempi der Klavier-Aufführung Mendelssohns unbekannt. Noch dazu befinden sich in den Kritiken der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung keine Informationen über das Triotempo der von Mendelssohn dirigierten sechs Aufführungen in Leipzig<sup>227</sup> und in Berlin (1844). Es ist bekannt, dass Mendelssohn schnelle Tempi bevorzugte<sup>228</sup> und seine Präferenz für schnelle Tempi von Wagner kritisiert wurden.<sup>229</sup> Auch Schindler kritisierte die schnelle Temponahme Mendelssohns.<sup>230</sup> (Was allerdings zu erwähnen wäre, ist, dass Schindlers Temponahme in den Werken Beethovens nicht in allen Fällen mit Beethovens

---

<sup>226</sup> Levy, *Early performances*, S. 401. Levy zitierte den Datum nach Grove. Aber Grove schreibt den Datum 23. Nov. 1826. (23rd of November) in seinem Buch. (Vgl. Grove, *Beethoven and his nine symphonies*, S. 391.) Aber aus anderen Quellen erklärt sich, dass Mendelssohn doch am 13. Nov. 1826 die Neunte Beethovens auf dem Klavier spielte: „Während einer dieser Proben am 12. November reduzierte Mendelssohn die komplexe Partitur [der neunten Symphonie] auf einen Klavierpart.“ Todd, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik*, 2008 Stuttgart, S. 186; „Die vossische Zeitung berichtet darüber: Am Montag, dem 13. November 1826 [...] Herr Felix Mendelssohn Bartholdy trug die Sinfonie am Pianoforte vor [...]“ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Eine Lebenschronik*, Zusammengestellt von Peter Ranft, S. 16.

<sup>227</sup> Die Daten von Mendelssohns dirigierte Aufführungen in Leipzig: 1. und 11. Feb. 1836, 2. und 13. März 1836, 3. und 21. Feb. 1839, 4. und 11. Feb. 1841, 5. und 09. März 1843, 6. und 05. Feb. 1846. Vgl. Levy, *Early Performances*, S. 384 – 392.

<sup>228</sup> „Charakteristisch ist für Mendelssohns Direktion die Vorliebe für schnelle Tempi. Schleppen und behäbige Zeitmaße konnte er nicht anhören.“ Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, S. 290.

<sup>229</sup> Riehn weist darauf hin, dass Wagner Mendelssohns Dirigitat nur einmal erlebt hatte: „Mendelssohns interpretatorische Leistungen wurden – gerade was Beethoven betrifft – vor allem durch Wagner, der ihn nur einmal als Dirigenten in einer Probe zur Achten Symphonie Beethovens erlebte, in ein schlechtes Licht gerückt.“ R. Riehn, *Eine musikalische Schlittenfahrt*, S. 97-103, hier: S. 98. Schünemann weist auf das Unrecht von Wagners Kritik bezüglich Mendelssohn hin, während er Mendelssohns Tempi bei Beethoven für entsprechend hält: „Im Falle Mendelssohn hat Wagner ein Charakteristikum, nämlich Mendelssohns Vorliebe für schnelle Tempi, etwas übertrieben und karikiert. Ohne Frage ist das Vorwärtsgen im Zeitmaße bei den Beethovenschen Sinfonien kein Fehler.“ Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, S. 294.

<sup>230</sup> „Clara Schumann beging, wie er [Schindler] einmal schreibt, vor allem den Fehler, daß sie die Tempi überhetzte, ein Fehler, vor dem er bei der Beethoven-Wiedergabe immer wieder warnte. So war er auch mit Mendelssohns Interpretierung der 9. Symphonie nach dieser Richtung hin durchaus nicht einverstanden.“ Marta Becker, *Anton Schindler*, S. 7–30, hier: S. 24. „Weil Hiller nicht in Mendelssohns Weise alle Allegro-Sätze überhetzte, ...“ Schindler, *Anton Schindler, der Freund Beethovens*, S. 119.

eigenen Tempi identisch ist, wie man anhand der Verfälschungen Schindlers in den Konversationsheften vernehmen kann.)<sup>231</sup> Mit großer Wahrscheinlich hätte Mendelssohn ein schnelles Tempo im Trio genommen. Aber genaue Informationen über sein Triotempo in der Neunten ist leider nicht auffindbar.

---

<sup>231</sup> „Die einzigen Ausnahmen sind gewisse Eintragungen Anton Schindlers, die ich aber als Fälschungen identifiziert habe; sie stammen aus der Zeit nach Beethovens Tod und sollten die in Schindlers Biographien und Artikeln vielfach geäußerte Ansicht unterstützen, daß die Metronomangaben der neun Symphonien zu schnell seien und Schuld an unauthentischen Aufführungen im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre in Deutschland und Frankreich trügen.“ Stadlen, Beethoven und das Metronom, S. 12-13.

## 4-8. Tempovorschläge und Eintragungen

Während die Tempounterschiede zwischen den beiden Metronomangaben, M.M.  $\text{♩}=116$  und M. M.  $\text{♩}=116$ , sehr groß zu sein scheinen, wirken die Unterschiede zwischen den Tempi der verschiedenen Dirigenten nicht allzu groß. Ein Grund dafür ist, dass es fast keine Aufnahme gibt, die das Tempo M. M.  $\text{♩}=116$  erreicht. Die einzige Aufnahme, die tempomäßig dazu imstande wäre, ist die Aufnahme von Zander (1990-91), die auch von Norrington erwähnt wurde.<sup>232</sup> Im Gegensatz zu den schnellen Alternativen existieren einige Aufnahmen, deren Tempi der Angabe  $\text{♩}=116$  entsprechen, z. B. die Aufnahmen von Klemperer (1970) und Norrington (1987). Aber die der Angabe  $\text{♩}=116$  oder  $\text{♩}=116$  entsprechenden Tempi zählen nicht als die etablierten Auffassungen dieser Stelle. Meistens bleiben die aufgeführten Tempi zwischen den beiden Metronomangaben bestehen. Stadlen schrieb darüber: „Almost all conductors remain just below the half-way mark of 87 [ $\text{♩}=87$ ].“<sup>233</sup>

Nun werden die Tempovorschläge, die Eintragungen in Partituren einiger Dirigenten und die gemessenen Tempi von Dirigenten, die in bestimmten Büchern und Partituren vorzufinden sind, näher betrachtet.

Zunächst folgen die Tempovorschläge:

	Beethoven	Weingartner <sup>234</sup>	Markevitch	N. Del Mar <sup>235</sup>
Trio (Presto)	$\text{♩}=116$	$\text{♩}=80$	$\text{♩}=66^{236}$	$\text{♩}=160$

Tabelle 3: Tempovorschläge einiger Dirigenten

Die Dirigenten, die in ihren Büchern Triotempi im aufführungspraktischen Sinne vorschlugen, sind Weingartner, Markevitch und N. Del Mar. Kurioserweise fehlt der Trio-Tempovorschlag aus dem Buch von Ceccato, in welchem sowohl seine eigenen Tempovorschläge als auch die Tempi anderer Dirigenten zu Beethovens metronomisierten Stellen aller Symphonien vermerkt wurden.

<sup>232</sup> Vgl. S. 16.

<sup>233</sup> Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 330.

<sup>234</sup> Weingarter, *Ratschläge*, S. 160.

<sup>235</sup> N. Del Mar, *Conducting Beethoven*, S. 185.

<sup>236</sup> Wie es in dieser Dissertation schon erwähnt wurde, steht  $\text{♩}=66$  in seinem Buch. Die im Buch stehende Angabe kann nicht stimmen und der auf die Ziffer 66 bezogene Notenwert soll eine Ganze sein. In der Tabelle 3 ist die korrigierte Angabe zu sehen. Vgl. Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven*, S. 520.

In der Tabelle 3 fällt insbesondere auf, dass die Vorschläge von Weingartner und N. Del Mar trotz der grundsätzlich gleichen Geschwindigkeit jeweils auf andere Art und Weise realisiert wurden. Dies macht es umso interessanter, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Dirigenten zu beobachten. Bei der Temporelation, also beim Wechsel der Taktart von 3/4 zu Alla breve, teilen allerdings beide Musiker dieselbe Auffassung: Die Halbe des Alla breve-Taktes von „Presto“ entspricht einem ganzen 3/4-Takt von „Molto vivace“, der durch das „stringendo il tempo“ beschleunigt wird. Die ersten beiden Takte des „Presto“ (T. 412-413) müssen in 2 Schlägen dirigiert werden.<sup>237</sup> Unterschiedlich sind hingegen die vorgeschlagenen Tempi der beiden „Presto“-Takte. Weingartner schrieb, dass die Halbe der beiden „Presto“-Takte, „dem unmittelbar vorhergehenden Dreiviertel-Takt gleichwertig (etwa  $\text{♩}=138$ )“<sup>238</sup> ist, während N. Del Mar für die Takte M. M.  $\text{♩}=160$  jenes vorschlug,<sup>239</sup> was für den gesamten Trio-Teil gilt. Aus diesem Unterschied ist zu erkennen, dass der zeitliche Geltungsgrund der in der Tabelle 3 angewandten Metronomisierungsvorschläge beider Dirigenten unterschiedlich ist. N. Del Mars Vorschlag (M. M.  $\text{♩}=160$ ) gilt ab dem ersten Takt des „Presto“ (T. 412), während Weingartners Vorschlag (M. M.  $\text{♩}=80$ ) ab dem dritten „Presto“-Takt, in welchem das Triothema anfängt, gilt.<sup>240</sup>

Der Grund, weshalb N. Del Mar vorschlug, den gesamten Trio-Teil in zwei Schlägen zu dirigieren, liegt in der rhythmischen Präzision: „There is no occasion at any point throughout the Trio to change whole-bar beating; the beginning of the second repeated section benefits from a suavely flowing – although admittedly hasty – minim beat, ... These Phrasings, being always from half-bar to half-bar, need to be felt as true rhythmic impulses and not as a series of syncopations as they would if the whole passage were conducted in 1.“<sup>241</sup> Weingartner erklärte nicht, weshalb er ab dem Takt 414 begann, in eins zu dirigieren, obwohl das Tempo (im Takt 414) teilweise schneller als im T. 412-413

<sup>237</sup> „Nach dem Stringendo nahm ich das Presto derart, daß ein halber Takt dieses Presto einem ganzen des durch das Stringendo bereits beschleunigten Dreiviertel-Takts entsprach. Die ersten zwei Takte des Presto dirigierte ich der Präzision wegen in zwei Schlägen, [...]“ Weingartner, Ratschläge, S. 160; „Instead it is only necessary to set in motion an exciting but not exorbitant degree of stringendo in order to accomplish a smooth transition to the Trio whereby the new half-bar of the Presto alla breve will exactly correspond with the last and most accelerated bar of 3/4. This relationship has to be kept very clearly in the conductor’s consciousness as the alla breve is actually best beaten in a quick 2, [...]“ N. Del Mar, Conducting Beethoven, S. 185.

<sup>238</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 160.

<sup>239</sup> „For this new tempo [Presto]  $\text{♩}=160$  is a good target.“ N. Del Mar, Conducting Beethoven, S. 185.

<sup>240</sup> Nach der Beschreibung zu den ersten beiden Presto-Takten schreibt Weingartner; „Hierauf ging ich dazu über, jeden Takt nur durch einen Schlag zu markieren, was sich metronomisch durch  $\text{♩}=80$  ausdrücken läßt.“ Weingartner, Ratschläge, S. 160.

<sup>241</sup> N. Del Mar, Conducting Beethoven, S. 186.

geworden ist (M. M.  $\text{♩}=138 \rightarrow \text{M. M. } \text{♩}=80$ ). Womöglich nahm er an, dass die Musik des Trios mit einem ganztaktigen Schlag natürlicher klingen würde und es für Musiker unproblematisch zu spielen wäre, da das Viertel des Presto ungefähr einem Viertel des Molto vivace entspricht.<sup>242</sup>

Anders als Weingartner und N. Del Mar, die ein ziemlich schnelles Triotempo vorschlugen, empfahl Markevitch ein deutlich langsames Triotempo (M. M.  $\text{♩}=66$ ).

Nun folgen die Eintragungen der Partituren bestimmter Dirigenten:

	Krauss <sup>243</sup>		Swarowsky <sup>244</sup>	Bernstein <sup>245</sup>	Horvat	
Trio (Presto)	$\text{♩}=80$	$\text{♩}=80$	$\text{♩}=84$ $\text{♩}=168$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=74-$ 76 <sup>246</sup>	$\text{♩}=72-$ 76 <sup>247</sup>

Tabelle 4: Triotempi („Presto“) in Partituren bestimmter Dirigenten

Krauss trug in seinen zwei Partituren, in denen die Metronomangabe des Trios („Presto“) verschieden gedruckt wurde,<sup>248</sup> den Notenwert M. M.  $\text{♩}=80$  ein.

Swarowsky vermerkte in seiner Dirigierpartitur (Breitkopf & Härtel) zwei Angaben, die von der Geschwindigkeit her identisch sind, M. M.  $\text{♩}=84$  und M. M.  $\text{♩}=168$ , wobei er die vom Verlag veröffentlichte Metronomangabe  $\text{♩}=116$  ausstrich. Neben seiner Eintragung zum Trio ist auch seine Eintragung des 8-taktigen „Stringendo il tempo“ erwähnenswert. Zu dieser Beschleunigung des Tempos trug er jeweils in zwei Takten eine neue Metronomangabe ein, die sukzessive stieg: M. M.  $\text{♩}=116$  (T. 404), M. M.  $\text{♩}=132$  (T. 406), M. M.  $\text{♩}=152$  (T. 408) und M. M.  $\text{♩}=168$  (T. 410). Was hier sehr bemerkenswert ist, sind die im Takt 410 angegebenen zwei Metronomangaben, nämlich M. M.  $\text{♩}=168$ ,

<sup>242</sup> „Ein Viertel dieses Presto entsprach aber nun ungefähr an Wert einem Viertel des Dreiviertel-Takts, sowie es am Anfang des Satzes genommen worden war.“ Weingartner, Ratschläge, S. 160.

<sup>243</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 214/1 (19. 12. 2014); Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 168/1 (11. 02. 2015).

<sup>244</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: Hans Swarowsky aus dem Besitz von M. Huss.

<sup>245</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar aus der Website von New York Philharmonic Archives: [http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle\\_facet&page=9](http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle_facet&page=9) (Zugriff am 12. 02. 2015).

<sup>246</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/220 (15. 01. 2015).

<sup>247</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Mainz 1979, Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/7 (15. 01. 2015).

<sup>248</sup> Vgl. Abbildung 1-2, S. 17.

die bereits erwähnt wurde, und M. M.  $\bullet=84$ , die oberhalb der Angabe  $\downarrow=168$  eingetragen wurde und sich auf die beiden 3/4-Takte bezieht. Gemeinsam mit den Angaben des Taktes 412, M. M.  $\bullet=84$  und M. M.  $\downarrow=168$ , zeigt sich sehr deutlich, dass die letzten beiden 3/4-Takte des „Stringendo il tempo“ (T. 410-411) tempomäßig einem ganzen Alla breve-Takt des „Presto“ entsprechen.

Anhand seiner Taschenpartitur (Wiener Philharmonischer Verlag) kann mitverfolgt werden, wie er den Versuch wagte, das Tempo vom letzten Takt des 8 taktigen „stringendo il tempo“ auszurechnen. Das Resultat, M. M.  $\downarrow=154$ , sieht auf den ersten Blick nicht deutlich anders als die metronomische Eintragung (M. M.  $\downarrow=168$ ) in seiner Dirigierpartitur aus. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Metronomangaben zu erkennen. Die von ihm eingetragene Angabe in der Taschenpartitur kalkulierte er mit Hilfe der vom Verlag veröffentlichten Angabe M. M.  $\bullet=116$ , während er die eben erwähnte Angabe aus seiner Dirigierpartitur strich. Zunächst berechnete er das Viertel-Tempo des Alla breve-Taktes von „Presto“, und zwar  $116 \times 4 = 464$ . Dann wurde diese Ziffer (464) durch 3 dividiert, was abgerundet 154 ergibt. Mit Sicherheit kalkulierte er das Tempo für den letzten „stringendo“-Takt auf diese Art und Weise, weil er tempomäßig die gleich bleibende Viertel zwischen dem letzten Takt des „stringendo il tempo“ und dem Beginn des „Presto“ feststellen wollte. Diese Auffassung der tempomäßig gleich bleibenden Viertel zwischen beiden Teilen ist anders als in seiner Dirigierpartitur, in welcher er die metrische Einheit zwischen beiden Teilen festzustellen versuchte. Swarowskys Sichtweise in seiner Taschenpartitur erinnert an die Auffassung Hauschilds, allerdings berechnete er im Gegensatz zu Swarowsky das Triotempo („Presto“) mit dem Viertel-Tempo des „Molto vivace“ (das Viertel-Tempo des Scherzos ergibt  $116 \times 3 = 348$ , die 348 dividierte er durch 4, was ein ungefähres Ergebnis von 87 ergibt) ein.<sup>249</sup> Wird darauf Bedacht genommen, dass er die Angabe  $\bullet=116$  aus seiner Dirigierpartitur strich und eine langsamere Alternative in seinem Buch *Wahrung der Gestalt* für richtig hielt,<sup>250</sup> kann daraus geschlossen werden, dass seine Gedanken und das Ergebnis seiner Taschenpartitur lediglich Versuche waren, die nicht in Praxis umgesetzt wurden.

Bezüglich der Eintragungen Horvats bedarf es noch einer Erklärung. Das Triotempo in seinen beiden Partituren bleibt grundsätzlich von Beginn des „Presto“ an unverändert. Das Tempo setzte er wie folgt ein: In den ersten beiden „Presto“-Takten, T. 412-413, trug

---

<sup>249</sup> Vgl. S. 31.

<sup>250</sup> Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, S. 92.

er für das Tempo eine Metronomangabe mit einer Halben als Notenwert ein, danach wurden die Angaben mit einer Ganzen, so wie es auch in der Tabelle 4 zu sehen ist, eingetragen. Die Präzision des Ensembles in den ersten beiden Takten, in denen eine neue Taktart und ein neues Tempo beginnen, ist sicherlich der ausschlaggebende Grund für die Veränderung der Metronomangaben gewesen.

	Takt 412-413	Takt 414 ff.
Schott-Verlag	M. M. $\text{♩}$ =144-152	M. M. $\text{♩}$ =72-76
Wiener Philharmonischer Verlag	M. M. $\text{♩}$ =148-152	M. M. $\text{♩}$ =74-76

Tabelle 5: Die metronomischen Eintragungen von Horvat in seinen zwei Partituren

Als dritter Punkt folgen die gemessenen Tempi verschiedener Dirigenten, die in Büchern, Aufsätzen und auch in Partituren, in denen ein Dirigent die Tempi der anderen vermerkte, angegeben worden sind.

Markevitch vermerkte in seinem Buch die Triotempi einiger Dirigenten:

	Toscanini	Furtwängler	Schuricht	Mengelberg	Weingartner	Klemperer
Trio (M. M. $\text{♩}$ ) <sup>251</sup>	73-76	66	84	72	Langsamer als 80 <sup>252</sup>	60

Tabelle 6: Triotempi einiger Dirigenten im Buch von Markevitch<sup>253</sup>

Auch im Aufsatz von Stadlen *Beethoven and the metronome*, der in den 1960er Jahren erschienen ist, sind die Triotempi einiger Dirigenten wie Klemperer, Boult und Boulez, deren Tempi jeweils M. M.  $\text{♩}$ =63, M. M.  $\text{♩}$ =58 und M. M.  $\text{♩}$ =92-96 betragen,<sup>254</sup> zu finden. In seinem danach erschienenen Aufsatz *Beethoven und das Metronom* befinden sich abermals die Tempi zahlreicher Dirigenten:

<sup>251</sup> Bezogen auf den Notenwert, vgl. Fußnote Nr. 236, S. 70.

<sup>252</sup> Bezogen auf Weingartners Tempo schreibt Markevitch wie folgt: „Weingartner empfiehlt 80, führt es aber in seiner Einspielung langsamer aus.“ Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven*, S. 520.

<sup>253</sup> Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven*, S. 520.

<sup>254</sup> Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 330 (Klemperer, Boult) und S. 349 (Boulez).

Dirigent	Karajan		Toscanini	Szell	Walter	Furtwängler	Weingartner	Kleiber	Kempe
Orchester <sup>255</sup>	B. Ph. (1977)	B. Ph. (1963)	NBC	Cleveland	Columbia	B. F. O.	V. Ph.	V. Ph.	Mün. Ph.
M. M. (♩)	76	76	80	72	76	69	84	76	76

Tabelle 7: Tempi verschiedener Dirigenten in Stadlens Aufsatz<sup>256</sup>

In beiden Partituren Horvats befinden sich auch die Tempi diverser Dirigenten. In seinen Partituren sind einige Buchstaben und Ziffern zu sehen, die jeweils für die abgekürzten Namen der Dirigenten und die metronomischen Ziffern stehen. Die auf die Ziffern bezogenen Notenwerte wurden nicht vermerkt, allerdings ist es sowieso nicht schwer, die passenden Notenwerte zu erkennen.

F[urtwängler]	Mark[evitch]	Tosc[anini]	Weingartner	Kar[ajan]
M. M. [♩]=126-132	M. M. [♩]=66	M. M. [♩]=80	M. M. [♩]=80	M. M. [♩]=72-76

Tabelle 8: Triotempi der in der Partitur von Horvat (Schott) auftretenden Dirigenten<sup>257</sup>

In seiner anderen Partitur (Wiener Philharmonischer Verlag) ist ähnliches gegeben. Die Notizen von Horvat in der Partitur des Wiener Philharmonischen Verlages sind zwar nicht einfach zu verstehen, allerdings scheint es so, als ob die in dieser Partitur erwähnten Namen der Dirigenten identisch mit jenen in der Partitur des Schott Verlags wären. Es befinden sich nur minimale Unterschiede in den metronomischen Ziffern bei Toscanini (M. M. ♩=76-80), Weingartner (M. M. ♩=80-84) und Karajan (M. M. ♩=69).<sup>258</sup>

In Browns Aufsatz *Historical performance* sind Triotempi von 3 Aufnahmen aus den späten 1980er Jahren zu finden, in denen die kompletten Symphonien Beethovens zum ersten Mal in der Geschichte der Tonträger mit einem Ensemble der historischen Instrumente gespielt wurden: Goodman mit der Hanover Band (M. M. ♩=ca. 126 beschleunigt bis zu M. M. ♩=ca. 132), Hogwood mit dem Academy of Ancient Music (M. M. ♩=ca.

<sup>255</sup> B. Ph.=Berliner Philharmoniker, NBC=NBC Symphony Orchestra, Cleveland=Cleveland Orchestra, Columbia=Columbia Symphony Orchestra, B. F. O.=Bayreuther Festspielorchester, V. Ph.=Wiener Philharmoniker, Mün. Ph.=Münchener Philharmoniker.

<sup>256</sup> Stadlen, Beethoven und das Metronom, S. 32.

<sup>257</sup> Bezogen auf die Quelle, vgl. Fußnote Nr. 247, S 72.

<sup>258</sup> Bezogen auf die Quelle, vgl. Fußnote Nr. 246, S 72.

120) und Norrington mit den London Classical Players (M. M.  $\text{♩}$ =ca. 116).<sup>259</sup> Aus dem Aufsatz von Brown ist zu erkennen, dass die damaligen Dirigenten, die ein Ensemble mit historischen Instrumenten leiteten, beim Triotempo dazu tendierten, der authentischen Metronomangabe des Komponisten zu folgen. Anfang der 1990er Jahre ist allerdings in zwei Aufnahmen (mit historischen Instrumenten) eine konträre Tendenz zu finden: ein schnelles Triotempo bei Brügggen (M. M.  $\text{♩}$ =81.7) und bei Gardiner (M. M.  $\text{♩}$ =83.8).<sup>260</sup>

## 4-9. Die Analyse der Triotempi verschiedener Dirigenten

### 4-9-1. Die gemessenen Stellen

Für die Erfassung der Tempogestaltung verschiedener Dirigenten wurden 4 Stellen im zweiten Satz gemessen: der Takt 9-24, wo das Scherzo-Thema bei den Streichern nacheinander erfolgt, Takt 404-411, „stringendo il tempo“, Takt 412-413, die ersten beiden „Presto“-Takte und der Takt 414-421 mit einer Wiederholung, in der das Triothema bei den Oboen und Klarinetten erfolgt.

Bezüglich der Methode der Messung des Triothemas (T. 414-421) sind auf zwei Punkte hinzuweisen: Erstens, das Thema endet nicht im Takt 421, sondern mit dem ersten Viertel des Taktes 422. Im zweiten Schlag des Taktes 422 (nach der Wiederholung) beginnt ein neues Motiv bei den tiefen Streichern. Da die Viertel-Pause zwischen dem Ende des Themas und dem Anfang des neuen Motivs in den meisten Fällen länger genommen wird, ist die Messung der Takte 414-421 und der ersten Viertel des Taktes 422 schwieriger für eine genaue Erfassung des Tempos<sup>261</sup>. Daher wurden insgesamt 16 Takte (acht Takte und deren Wiederholung) gemessen. Zweitens, das Aufzeigen der Taktzahl in der Wiederholung. Die Wiederholung der ersten acht Takte (T. 414-421) beginnt nicht abermals im Takt 414, sondern in den Takten 422 und 423 mit einem Wiederholungszeichen, das Voltenklammern besitzt (Das Thema beginnt zum ersten Mal mit einer Ganzen (T. 414), bei der Wiederholung mit einer Halben im zweiten Schlag des Taktes T. 422). Würde man

---

<sup>259</sup> Brown, *Historical performance*, S. 250.

<sup>260</sup> Beide Aufnahmen wurden im Jahr 1992 aufgenommen.

<sup>261</sup> Diesbezüglich ist die Methode der Messung mit dem Programm *Sonic Visualiser* zu verstehen. Will man den Metronomwert des ersten Schlages des Taktes 422 (Viertel-Note und Viertel-Pause) erhalten, dann resultiert er erst dann, wenn man im Programm den nächsten Schlag markiert hat. Aus diesem Grund ist die Tempomessung des Triothemas mit den Takten 414-421 und auch des ersten Schlages des darauffolgenden Taktes schwierig, da die Viertel-Pause aus dem ersten Schlag des Taktes 422 in den meisten Fällen länger genommen wird. Dadurch wird das Tempo zum ersten Schlag des Taktes eines Dirigenten langsamer aufgezeigt als das tatsächliche Tempo.

die Taktzahl der ersten acht Takte am Ende und zu Beginn der Wiederholung genauer aufzeigen, dann ergibt sich wie folgt: T. 418-T. 419-T. 420-T. 421-T. 422-T. 423-T. 416-T. 417 usw. Um die Wiederholung noch deutlicher erkennbar zu machen, wird die Taktzahl der Wiederholung auf folgende Art und Weise aufgezeigt: T. 420-T. 421-T. 414a-T. 415a usw.

#### 4-9-2. Die Schwierigkeit bei der Messung

Abgesehen von der Schwierigkeit bei der Tempomessung eines Orchesterwerkes, die durch das Auseinandergehen des Orchesters verursacht wird, liegt eine weitere Schwierigkeit im zweiten Takt des Triothemas (T. 415). Zu Beginn dieses Taktes sind nur beide Fagottstimmen zu hören. Die Messung wird also dann problematisch, wenn die Fagottstimmen, die im zweiten Schlag des vorhergehenden Taktes (T. 414) beginnen, nicht ausreichend gut zu hören sind. Dies ist in jenen Situationen der Fall, in denen die Triotempi schnell erfolgen. Der erste Schlag des Taktes 414 repräsentiert das Ende der Figur, die vom Anfangsmotiv des Satzes variiert wurde, und gleichzeitig den Beginn des Triothemas darstellt. Obwohl die variierte Figur mit Viertel endet, bleibt der Nachklang bestehen, da sie mit Forte abschließt. Zusätzlich erfolgt im Takt 414 eine Note der Posaune in Forte (die Posaunenstimme bleibt einen Takt und ein Viertel lang bestehen und enthält bis zum piano ein Diminuendo). Wegen des Nachklangs und der Posaunenstimme sind die Fagottstimmen in einem schnellen Tempo nicht deutlich genug zu hören. In solchen Fällen kann die metrische Empfindung nur durch mehrmaliges Zuhören erkannt werden.

#### 4-9-3. Die Verteilung der Triotempi

Bevor die Verteilung der Triotempi in der Tabelle 10 zu sehen ist, wurden in der Tabelle 9 die durchschnittlichen Tempi des Scherzo- und Triothemas der in dieser Dissertation behandelnden Aufnahmen angegeben:

Dirigent	Aufnahmejahr	Scherzothema (T. 9-24, M. M. ♩)	Triotheema (T. 414-421 mit Wiederholung, M. M. ♩)
Seidler-Winkler	1923	116.8	85.6
Coates	1923	134.5	79
Weingartner	1926	116.3	74.3
Coates	1926	127.2	88.3
Fried	1927	118.4	68.3
Weingartner	1935	115.5	82.9
Furtwängler	1937	114.3	74.3
Toscanini	1937	123.7	79.1
Mengelberg	1940	115.1	72.6
Furtwängler	1942	110.3	74.1
Karajan	1947	118.8	79.3
Toscanini	1948	123.3	77.3
Koussevitzky	1949	111.6	64.6
Abendroth	1951	122.2	68.9
Furtwängler	1951	109.4	66.9
Toscanini	1952	122.2	78.8
E. Kleiber	1952	114.9	79.6
Scherchen	1953	104.3	70.2
Furtwängler	1954	103.8	66.9
Karajan	1955	124.3	76
Klemperer	1957	99.7	61.7
Celibidache	1958	106.6	101.2
Ansermet	1959	116.6	79.6
Markevitch	1961	117.4	71.8
Szell	1961	119.4	71.1
Reiner	1961	116	83.2
Leibowitz	1961	123.2	89.8
Monteux	1962	112.9	77.5
Karajan	1962	128.6	77
Bernstein	1964	123.2	85.3
Klemperer	1964	101.7	62.1
Leinsdorf	1969	119.8	73
Böhm	1970	104.9	77.9

Klemperer	1970	99.5	54
Karajan	1976-77	125.8	75.5
Bernstein	1979 (Salzburg)	111.1	81.8
Bernstein	1979 (Wien)	116.1	83.9
Böhm	1980	98.4	76.5
Karajan	1983	126.8	72.7
Dohnanyi	1985	113.7	79.7
Abbado	1986	113.7	83.2
Solti	1986 (London)	116.7	75.7
Solti	1986 (Chicago)	116.2	76.5
Wand	1986	120.7	81.2
Norrington	1987	117.3	60.2
Celibidache	1987	90.5	84.2
Hogwood	1988	119.5	65.3
Giulini	1989	105.8	66
Bernstein	1989	109.5	76.8
Zander	1990-91	113.9	112
Harnoncourt	1991	120	86.9
Gardiner	1992	119.8	83.8
Brüggen	1992	118.6	81.7
Gielen	1994	111.6	69.5
Zinman	1998	124.4	103.5
Herreweghe	1998	117.7	92.8
Barenboim	1999	120.7	65.2
Abbado	2000	117.4	90.4
Rattle	2002	114.4	82.4
Skrowaczewski	2005	126.9	75.6
Jansons	2005	119	73.5
Welser-Möst	2007	112.8	77.8
Immerseel	2007	116.3	82.9
P. Järvi	2009	120.2	83.1
Chailly	2008	121.8	83.1
Thielemann	2010	112.4	67.5
Nagano	2011	122.2	83.4
Tilson Thomas	2012	114.8	78.4

Barenboim	2012	118.5	67
Jansons	2012	112.9	79.8

Tabelle 9: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi des Scherzo- und Triothemas

Die Verteilung der Triotempi ist wie folgt:

M. M. $\bullet$	Bis 64	65-69	70-74	75-79	80-84	85-89	90-94	95-99	100 oder schneller
Anzahl der Aufnahmen	5	10	10	21	14	5	2	0	3

Tabelle 10: Verteilung der Triotempi

In der Tabelle 10 fällt ganz deutlich auf, dass die Anzahl der Aufnahmen, deren Tempi im Bereich M. M.  $\bullet$ =75-84 liegen, exakt der Hälfte der in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen entspricht.<sup>262</sup> Außerdem ist interessant zu sehen, dass sich lediglich 10 Aufnahmen befinden, deren Tempi M. M.  $\bullet$ =85 oder schneller sind, während die restlichen 25 Aufnahmen unter M. M.  $\bullet$ =75 liegen.

In der folgenden Abbildung ist eine noch detailliertere Analyse der Triotempi zu sehen, in der die Tempi nach den aufgenommenen Jahren geordnet sind.

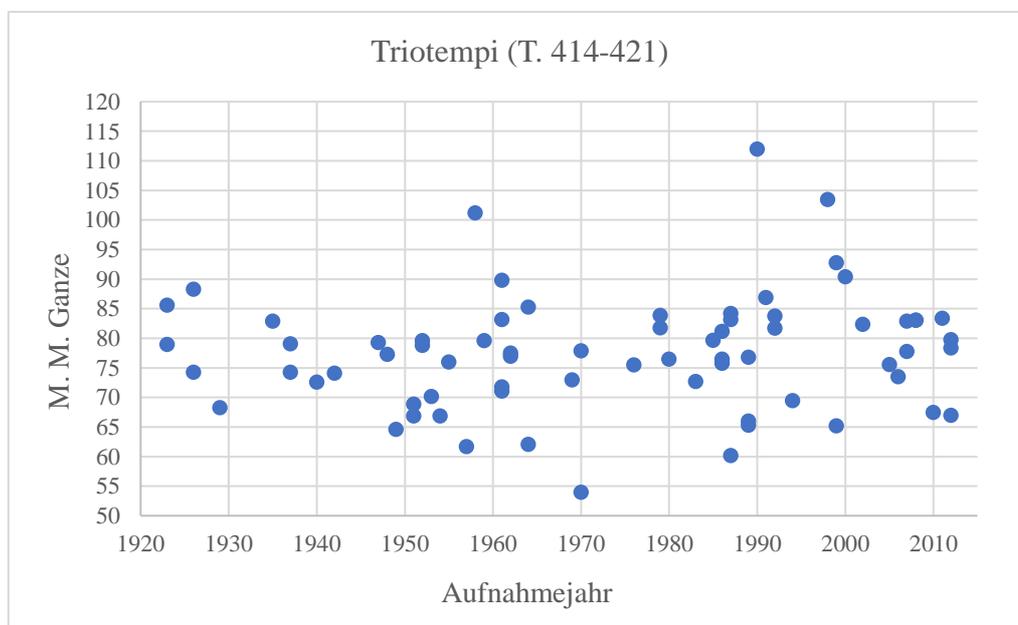


Abbildung 14: Triotempi geordnet nach den Aufnahmejahren

<sup>262</sup> Die Gesamtanzahl der Aufnahmen zur Analyse der Triotempi beträgt 70. Dies ist somit eins mehr als bei der Coda des vierten Satzes. Die Ursache liegt im Probemitschnitt von Koussevitzky (1949), in welchem die Probe des vierten Satzes nicht vorhanden ist.

Obwohl nicht alle Aufnahmen zur Neunten in dieser Dissertation berücksichtigt wurden, ist anhand der Abbildung 14 zu erkennen, dass die Tempi im Bereich M. M.  $\text{♩}=75-84$  immer gegeben sind. Im Gegensatz dazu sind die ganz schnellen Tempi, die M. M.  $\text{♩}=90$  oder schnelleres ergeben, eher selten gegeben. Die ganz langsamen Tempi, die M. M.  $\text{♩}=65$  oder langsamer sind, sind so gut wie nicht existent. Die drei langsamsten Aufnahmen sind bereits vor den 1980er Jahren unter der Leitung von einem Dirigenten, nämlich Klemperer erschienen. Somit ist deutlich zu erkennen, dass das Trio in solchen Tempi nur äußerst selten angewandt wurde. Es ist kein Zufall, dass Stadlen in seinem in den 1960er Jahren erschienenen Aufsatz Klemperers Tempo als Ausnahme bezeichnete.<sup>263</sup>

#### 4-9-4. Bemerkungen

##### 4-9-4-1. Die Tempogestaltung nach Wagner

In den meisten Fällen unterscheiden sich die durchschnittlichen Tempi des Triothemas (T. 414-421 mit Wiederholung) nicht wesentlich von den ersten beiden Takten des „Presto“ (T. 412-413). Dies bedeutet, dass das Tempo in den ersten beiden Takten meist beibehalten wurde. In einigen wenigen Fällen ist dies allerdings nicht der Fall, da die Tempi des Triothemas deutlich langsamer als die in den ersten beiden „Presto“-Takten sind. Dies erinnert an die Tempogestaltung Wagners in seiner Aufführung zur Neunten in Bayreuth 1872, über die Proges berichtete.<sup>264</sup> Bei Bülow ist solch eine Tempogestaltung auch zu finden, wie Damrosch schrieb.<sup>265</sup>

Aufnahmen, die im Zusammenhang mit der sogenannten Wagner'schen Tempogestaltung stehen und beachtenswert sind: Coates (1923), Fried (1927), Koussevitzky (1949)<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> „Klemperer ist an exception at [M. M.  $\text{♩}=$ ] 63.“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 330. Stadlen schrieb nichts darüber, welche Aufnahme er von Klemperer hörte. Nimmt man allerdings darauf Bedacht, dass Klemperers Aufnahme von 1964 eine Video-Aufnahme ist, dann lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit schlussfolgern, dass er die offizielle Studio-Aufnahme von 1957 hörte. In der Diskographie zur Neunten Beethovens von Weber aus dem Jahr 1987, in welcher die Einspielungen bis Mitte der 1980er Jahre ausführlich vermerkt wurden, ist die Aufnahme von 1964 nicht zu finden. Stadlen erwähnte in seinem Aufsatz die äußerst langsame Temponahme von Boult, welche noch langsamer als die von Klemperer ist (M. M.  $\text{♩}=58$ ). Allerdings hörte er nicht die Aufnahme selbst, sondern kam durch einen Aufsatz zu dieser Kenntnis: „Boult is reported to have sounded intolerably slow at [M. M.  $\text{♩}=$ ]58, i. e. [M. M.]  $\text{♩}=116$ .“ Stadlen, Beethoven and the metronome, S. 330.

<sup>264</sup> Vgl. S. 32.

<sup>265</sup> Vgl. S. 42.

<sup>266</sup> Dies ist ein Probe-Mitschnitt von Koussevitzky zusammen mit dem Boston Symphony Orchestra. In diesem Mitschnitt ist nicht die gesamte Symphonie gegeben, sondern lediglich der zweite und dritte Satz, welche allerdings auch nicht zur Gänze vorhanden sind. <http://pastdaily.com/2014/04/06/serge-koussevitzky-boston-symphony-rehearse-music-beethoven-1949-past-daily-weekend-gallimaufry/> (Zugriff am 15.05.2015).

und Abendroth (1951).

	T. 412 (M. M. ♪)	T. 413 (M. M. ♪)	Triothema (M. M. ♪)
Coates (1923)	104.5	94.5	79
Fried (1927)	87.5	82.5	68.3
Koussevitzky (1949)	78.3	76.6	64.6
Abendroth (1951)	101	92.8	68.9

Tabelle 11: Tempi in den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triothemas jener vier Aufnahmen, in denen die Wagner'sche Tempogestaltung zu erkennen ist.

Was zunächst in diesen vier Aufnahmen auffällt, ist der Zeitpunkt der Aufnahmen bzw. die Generationen der Dirigenten. Bezogen auf den Zeitpunkt der Aufnahmen ist zu erwähnen, dass es sich ausnahmslos um *alte* Aufnahmen handelt. Insbesondere wurden die Aufnahmen von Coates und Fried in einer sehr frühen Zeit der Geschichte der Tonträger aufgenommen, die mit der Aufnahme von Seidler-Winkler im Jahr 1923 begann. Dass die hier genannten vier Aufnahmen alt sind, bedeutet, dass sie von einer früheren Generation von Dirigenten geleitet wurden. Alle vier Dirigenten sind im 19. Jahrhundert auf die Welt gekommen: Coates (1882-1953), Fried (1871-1941), Koussevitzky (1874-1951) und Abendroth (1883-1956). Abgesehen davon, dass die vier Dirigenten in der gleichen Epoche lebten, sind ansonsten keine Gemeinsamkeiten zwischen ihnen wie z. B. gleiches Studium, gemeinsamer Lehrer etc. zu finden. Den Generationen der Dirigenten sollten jedoch nicht allzu viel Aufmerksamkeit geschenkt werden, da einige andere Dirigenten derselben Generation (z. B. Furtwängler, Monteux und Reiner) bei der Tempogestaltung dieser Stelle keine Tendenzen Wagners aufzeigten. Allerdings ist zu beachten, dass es nach Abendroth keine Aufnahme mehr gab, in der solch eine Tempogestaltung gegeben ist.<sup>267</sup> In diesem Zusammenhang ist der Bericht von Baensch sehr erwähnenswert: „Unsere Dirigenten pflegen deshalb die ersten beiden Takte des Presto, als Höhepunkt des „stringendo“, sehr schnell zu nehmen, und dann mit Takt 3 [T. 414] das Tempo herabzusetzen.“<sup>268</sup> Der Grund, weshalb dieser Satz in Bezug auf die Generation der hier genannten vier Dirigenten bemerkenswert ist, sind einerseits der Erscheinungszeitpunkt dieses

<sup>267</sup> Da die in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen nur einen Teil der Gesamtaufnahmen zur Neunten ausmachen, ist es gut möglich, dass immer noch einige Aufnahmen existieren, in denen sich die Wagner'sche Tempogestaltung befindet. Dennoch ist es bemerkenswert, dass die Tempogestaltungen der hier untersuchten 50 Aufnahmen, welche nach Abendroth aufgenommen wurden, nicht wieder aufzufinden sind.

<sup>268</sup> Baensch, Zur neunten Symphonie, S. 152-153.

Aufsatzes und andererseits die Worte *unsere Dirigenten* zu Beginn des Satzes. Dieser Aufsatz wurde in der 1925 erschienenen Zeitschrift *Neues Beethoven-Jahrbuch* (zweiter Jahrgang) veröffentlicht. Anhand dessen ist zu schlussfolgern, dass die Wagner'sche Tempogestaltung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts keine Raritäten waren. Hätte Baensch solch eine Tempogestaltung nicht bereits oft erlebt, dann wäre der Beginn des Satzes nicht mit den Worten *unsere Dirigenten* gewählt worden. Diesbezüglich ist der Bericht von Damrosch über Bülows Reduzierung des Tempos im Takt 414, der im Jahr 1927 erschienen ist, lesenswert: „This change of tempo [from presto to meno mosso] which has not been actually indicated by Beethoven, aroused a great deal of opposition at first, but today in has been generally accepted by most conductors.“<sup>269</sup> Da nur fünf Aufnahmen zur Neunten erhältlich sind, die in den 1920er Jahren aufgenommen wurden,<sup>270</sup> ist das Ausmaß der Überprüfung, inwieweit solche Tempogestaltungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vorzufinden sind, nur beschränkt gegeben.

Von den hier erwähnten vier Aufnahmen stellt jene von Abendroth das repräsentative Beispiel dar, welches Wagners Tempogestaltung am deutlichsten aufzeigt. Der Unterschied des Tempos zwischen den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triothemas sind bei Abendroth am größten.

Bezüglich der Tempogestaltung von Coates ist fraglich, ob seine gewählte Tempogestaltung tatsächlich der Idee Wagners entspricht. Der Tabelle 12 zufolge ist sein Tempo des Triothemas viel langsamer als das in den ersten beiden „Presto“-Takten. Trotzdem zählt sein Triotempo (M. M.  $\bullet = 79$ ) zum ziemlich schnellen Tempobereich, während sich die Tempi der anderen 3 Dirigenten im ziemlich langsamen Bereich befinden. Aufgrund seines Triotempos ist beim Hören der Tempounterschied zwischen den ersten beiden „Presto“-Takten und dem Triothema nur gering.

In seiner 3 Jahre später aufgenommenen Einspielung (1926) wurde sein Triotempo zwar etwas schneller, grundsätzlich jedoch nicht wesentlich anders als das Tempo der ersten beiden „Presto“-Takte.

---

<sup>269</sup> Damrosch, Hans von Bülow and the ninth symphony, S. 288.

<sup>270</sup> Die fünf Aufnahmen sind von Seidler-Winkler (1923), Coates (1923 und 1926), Weingartner (1926) und Fried (1927). Nach Weber befindet sich noch eine Aufnahme aus den 1920er Jahren, nämlich die von Weissmann aus dem Jahr 1924. Allerdings nahm Weissmann nur die ersten drei Sätze auf. Der Mitschnitt der drei Sätze ist entweder gemeinsam mit seinem vierten Satz (1921) oder bei Mörike (1925) erschienen. Vgl. Weber, A discography of the choral symphony, S. 67.

	T. 412 (M. M. ♩)	T. 413 (M. M. ♩)	Triothea (M. M. ♩)
Coates (1923)	104.5	94.5	79
Coates (1926)	91.5	100.3	88.3

Tabelle 12: Tempi in den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triotheas in den zwei Aufnahmen von Coates

Der Tabelle 12 zufolge sind die Metronomwerte des Taktes 413 in der zweiten Aufnahme deutlich höher als die des Triotheas. Allerdings unterscheidet sich das durchschnittliche Tempo der ersten beiden „Presto“-Takte, welches ungefähr M. M. ♩=95.9 ergibt, nicht wesentlich vom Triotempo. Somit kann daraus geschlossen werden, dass die Tempogestaltung seiner zweiten Aufnahme gar nicht jener von Wagner entspricht.

Bezüglich der Tempogestaltung von Koussevitzky ist in Zweifel zu stellen, ob jene der Tempogestaltung Wagners folgt, da der Unterschied seines Tempos zwischen den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triotheas nicht groß ist, wie es auch in der Tabelle 11 erkennbar ist. Allerdings kann trotz des geringen Unterschieds beim Hören der Anschein erweckt werden, dass der Unterschied noch größer ist. Meines Erachtens ist beim Höreindruck als entscheidender Punkt der Takt 414 in seiner Tempogestaltung zu nennen, in welchem das Triothea beginnt.

	T. 412 (M. M. ♩)	T. 413 (M. M. ♩)	T.414 (M. M. ♩)	T. 415 (M. M. ♩)	T. 416 (M. M. ♩)	Triothea (M. M. ♩)
Koussevitzky (1949)	78.3	76.6	48.8	61.5	64.2	64.6

Tabelle 13: Tempi der ersten sechs Takte des Presto und das durchschnittliche Tempo des Triotheas in Koussevitzkys Aufnahme.

Der Metronomwert des Taktes 414 ist ungewöhnlich niedrig. Der Grund liegt im späten Einsatz der Fagottstimmen. Solch ein Tempo ist nicht in Aufnahmen gegeben, in denen die durchschnittlichen Tempi des Triotheas ungefähr M. M. ♩=65 betragen.

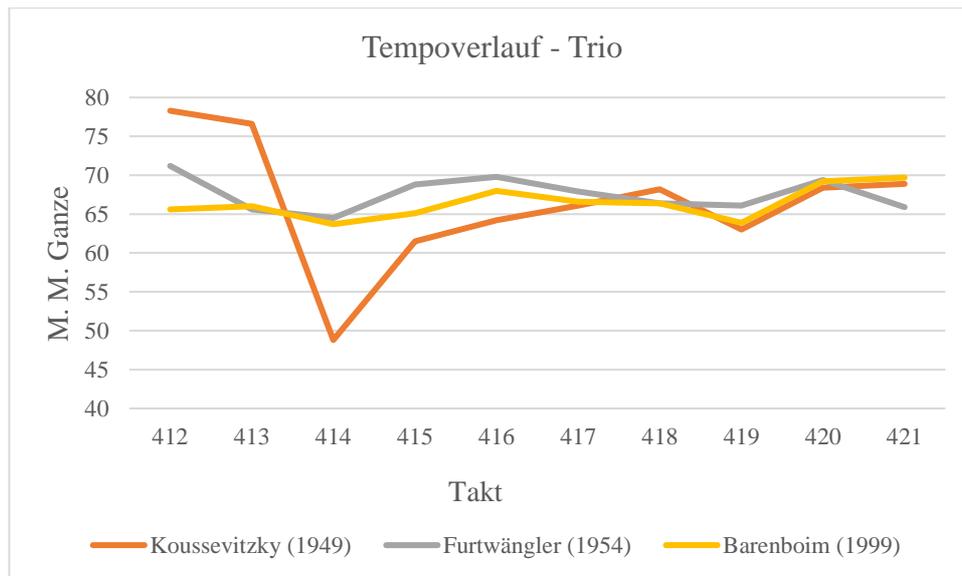


Abbildung 15: Tempoverläufe der Takte 412-421 der drei Dirigenten, deren Tempi des Triothemas ungefähr M. M.  $\bullet$  = 65 betragen (Koussevitzky: M. M.  $\bullet$  = 64.6, Furtwängler: M. M.  $\bullet$  = 66.9 und Barenboim: M. M.  $\bullet$  = 65.2)

Nimmt man darauf Rücksicht, dass es sich hierbei um einen Probemitschnitt handelt, stellt sich bezüglich seines Tempos im Takt 414 die Frage, ob diese auch seine endgültige Intention darstellt. Sollte dies nun so interpretiert werden, dass dies deswegen passierte, weil die Orchestermusiker Koussevitzkys Tempo des Triothemas nicht sofort erkannten? Es ist nur schwer nachvollziehbar, ob vor diesem Probemitschnitt noch andere Proben stattfanden. Allerdings ist zu erkennen, dass keine Konfusionen im gesamten Trio-Teil zu hören sind. Dies bedeutet, dass das Orchester Koussevitzkys Triotempo bereits gewohnt war. Es ist möglich, dass der Metronomwert des Taktes 414 bei der nächsten Probe oder bei der Aufführung selbst nicht so niedrig wie in diesem Probemitschnitt war. Beim Hör-eindruck scheint das ruhig fließende Trio Koussevitzkys jedoch unverändert geblieben zu sein.

Es ist anzumerken, dass die Triotempi der drei Aufnahmen (Fried, Koussevitzky und Abendroth) zum langsamen Tempobereich des Trios gehören. Außer der Aufnahme von Coates lässt sich erkennen, dass die Wagner'sche Tempogestaltung nicht nur aufgrund des großen Tempounterschieds zwischen den ersten beiden „Presto“-Takten und des Triothemas, sondern auch durch das langsame Tempo des Triothemas verursacht werden kann.

Noch eine weitere Bemerkung liegt in der Tempobeschleunigung.

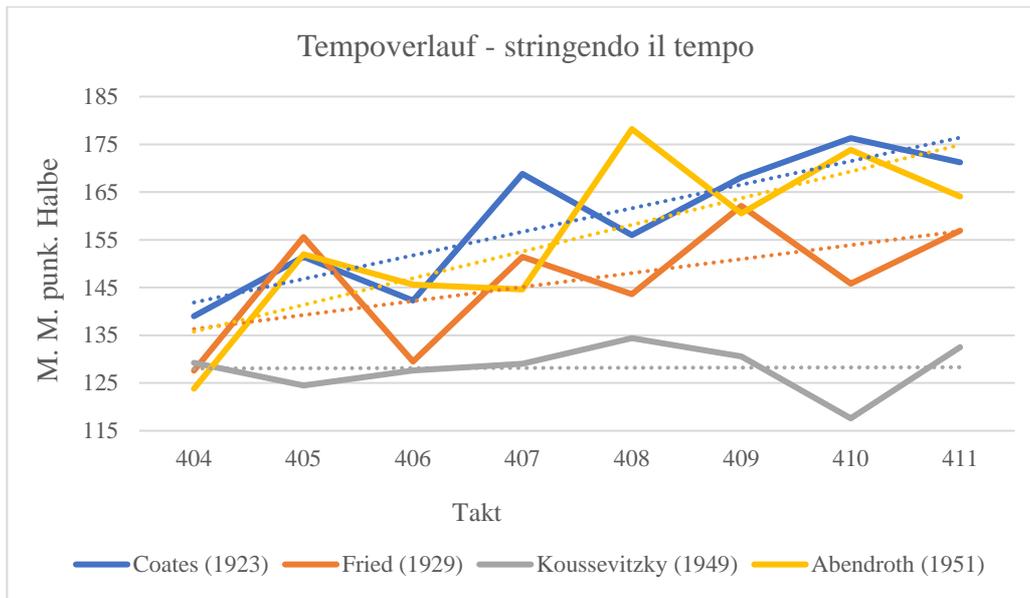


Abbildung 16: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ (T. 404-411) in den vier Aufnahmen.

In der Abbildung 16 ist auffallend, dass, außer Koussevitzky, die anderen Dirigenten große Temposteigerungen während des „stringendo il tempo“ zuließen, insbesondere Abendroth, dessen Tempounterschied (54.4 Metronomwerte) am größten ist. Trotz des bereits ziemlich schnellen Tempos zu Beginn der 8 Takte, erreichen die drei Dirigenten, mindestens in einem Takt, ein Tempo von M. M.  $\text{♩} = 160$  oder schneller. Solch ein Tempo kommt in den hier untersuchten Aufnahmen nicht oft vor. Lediglich in 6 Aufnahmen wurde solch ein Tempo erreicht.<sup>271</sup> Über den Grund dieser großen Temposteigerung ist zu sagen, dass ein sehr schnelles Tempo in den ersten beiden „Presto“-Takten durch solch große Steigerungen im „stringendo“ auf natürliche Art und Weise ermöglicht werden. Die Tempogestaltung von Wagner wirkt dann sehr effektiv, wenn der Tempounterschied zwischen den ersten beiden „Presto“-Takten und dem Triothema groß ist. Solch eine große Temposteigerung ist somit der Beginn der Wagner’schen Tempogestaltung.

Am Ende sollte noch Norringtons Aufnahme (1987) erwähnt werden. Eichhorn behauptete, dass Norringtons Tempogestaltung jener von Wagner entspreche,<sup>272</sup> was allerdings so nicht stimmt. Vergleicht man nämlich Norringtons Tempo der ersten beiden

<sup>271</sup> Diese sind die Aufnahmen von Coates (1926), Furtwängler (1937), Toscanini (1937), E. Kleiber (1952), Bernstein (1964) und Nagano (2011).

<sup>272</sup> Vgl. S. 32.

„Presto“-Takte und des Triothemas mit dem Tempo von Abendroth, ist deutlich erkennbar, dass Norrington nicht der Tempogestaltung Wagners zu folgen versuchte. Vielmehr lag seine Intention von Beginn des „Presto“ an darin, das Tempo M. M.  $\text{♩}=116$  zu realisieren.

	T. 412 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 413 (M. M. $\text{♩}$ )	TriotheMa (M. M. $\text{♩}$ )
Abendroth (1951)	101	92.8	68.9
Norrington (1987)	60.3	61.7	60.2

Tabelle 14: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte und des Triothemas bei Abendroth und Norrington

#### 4-9-4-2. Die bemerkenswerte Temporelation zwischen dem Scherzo und dem Trio

Beim Vergleich der Metronomwerte zwischen dem Scherzo/„Molto vivace“ und dem Trio/„Presto“ fällt bei einigen Aufnahmen auf, dass die Relationen der Metronomwerte bei beiden Teilen beinahe 1:1 sind. Hierbei handelt es sich um die Aufnahmen von Klemperer (1970), Norrington (1987), Zander (1990-91) und die zwei Aufnahmen von Celibidache (1958 und 1987). Bei der Entstehung der Relation beider Teile, welche nahezu 1:1 identisch sind, gibt es zwei mögliche Annahmen, da das Trio bzw. der „Presto“-Teil eine andere Taktart (Alla breve) als das Scherzo/„Molto vivace“ (3/4-Takt) hat. Die erste mögliche Annahme ist, dass ein *ganzer* 3/4-Takt des „Molto vivace“ dem *halben* „Presto“-Takt entspricht ( $\text{♩}=\text{♩}$ ). Die andere ist, dass ein *ganzer* 3/4-Takt des „Molto vivace“ dem *ganzen* „Presto“-Takt entspricht ( $\text{♩}=\text{♩}$ ).<sup>273</sup> Bei Klemperer und Norrington ist die erste Möglichkeit zu finden, während bei Zander und Celibidache (in seinen beiden Aufnahmen) die zweite enthalten ist.

	Scherzo (T. 9-24)	Trio (T. 414-421 mit Wiederholung)
Klemperer (1970)	M. M. $\text{♩}=99.5$	M. M. $\text{♩}=108$
Norrington (1987)	M. M. $\text{♩}=117.3$	M. M. $\text{♩}=120.4$
Celibidache (1958)	M. M. $\text{♩}=106.6$	M. M. $\text{♩}=101.2$
Celibidache (1987)	M. M. $\text{♩}=90.5$	M. M. $\text{♩}=84.2$

<sup>273</sup> Vgl. S. 43-46.

Zander (1990-91)	M. M. $\text{♩}=113.9$	M. M. $\text{♩}=112$
------------------	------------------------	----------------------

Tabelle 15: Durchschnittliche Tempi des Themas beider Teile in den fünf Aufnahmen

Die Triotempi von Klemperer und Norrington gehören zum langsamsten Tempobereich, wobei Klemperers Tempo das langsamste von den in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen darstellt und das einzige ist, welches unter der Metronomangabe des Komponisten (M. M.  $\text{♩}=116$ ) angegeben ist. Im Gegensatz dazu gehört das Triotempo von Zander zum schnellsten Tempobereich. Es steht außer Frage, dass Norrington in seiner Einspielung versuchte, Beethovens Metronomangaben stark zu folgen, wie es auch im Booklet seiner Einspielung der gesamten Symphonien Beethovens in den späten 1980er Jahren zu lesen ist. Dass die Relation der Metronomwerte zwischen dem Scherzo und dem Trio bei ihm nahezu 1:1 identisch ist, liegt sicherlich am Resultat seines Versuchs, streng den Angaben des Komponisten zu folgen.

Gilt dasselbe auch bei Klemperer? Bei Klemperer sieht es anders als bei Norrington aus. Zunächst sehen wir uns die Tempi der Themen beider Teile in den drei Aufnahmen an:

	Klemperer (1957)	Klemperer (1964)	Klemperer (1970)
Scherzo (M. M. $\text{♩}$ )	99.7	101.7	99.5
Trio (M. M. $\text{♩}$ )	123.4	124.4	108

Tabelle 16: Klemperers Tempi des Scherzo- und des Triothemas in seinen drei Aufnahmen

Was in der Tabelle 15 außer dem sehr langsamen Triotempo von Klemperer (1970) noch auffällt, ist das langsame Tempo des Scherzos. Es ist durchaus denkbar, dass sein Alter (im Jahr 1970 war er bereits 85 Jahre alt) ein gewichtiger Grund für das langsame Tempo war. Allerdings ist gemäß der Tabelle 16 zu erkennen, dass das langsame Tempo in der Aufnahme von 1970 keinen Sonderfall darstellte. In seinen ersten beiden Aufnahmen sind sehr ähnliche, also *praktisch identische* Tempi in beiden Teilen zu sehen. Allerdings ist nur das Triotempo aus dem Jahr 1970 anders. Kann es nun so interpretiert werden, dass das langsamere Triotempo durch sein hohes Alter beeinflusst wurde, obwohl es beim Scherzotempo der gleichen Aufnahme nicht der Fall ist? Aus der Gesamtdauer jeder Aufnahme ist sofort erkennbar, dass die späte Aufnahme ungefähr 10 Minuten länger als die anderen Aufnahmen ist: 72:21 (1957), 72:10 (1964) und 81:34 (1970). Die Dauer des

zweiten Satzes in der Aufnahme von 1970 ist etwa zwei Minuten länger: 15:38 (1957), 15:33 (1964) und 17:32 (1970). Die Verlangsamung des Tempos ist auch im Tempovergleich des „stringendo il tempo“ in seiner späteren Aufnahme zu finden.<sup>274</sup>

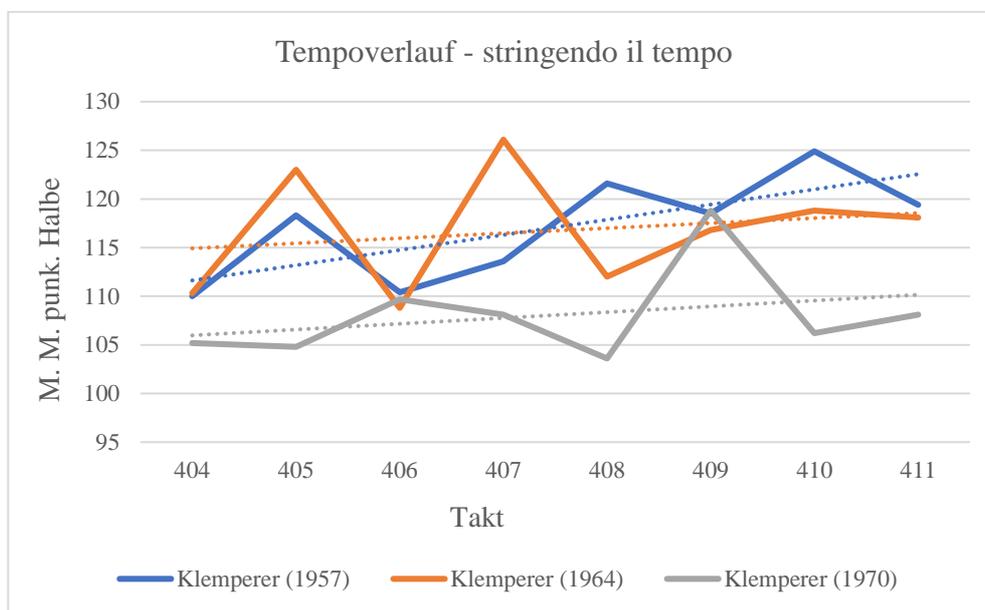


Abbildung 17: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Klemperers drei Aufnahmen

Zunächst ist gemäß der Abbildung 17 erkennbar, dass sich Klemperers Tempi in allen drei Aufnahmen, während diesen 8 Takten, nicht besonders viel steigerten. Hinsichtlich dessen, dass sich das Tempo während des „stringendo il tempo“ stets steigert, ist die erste Aufnahme (1957) als Beispiel zu nennen. In dieser Abbildung 17 ist zu sehen, dass sich das Tempo in seiner Aufnahme von 1970 grundsätzlich in einem langsameren Tempobereich als die Tempi der anderen zwei Aufnahmen bewegte.

Obwohl sich seine Tempi im Scherzo-Thema seiner letzten Aufnahme und der anderen zwei nicht unterscheiden, ist anzunehmen, dass sein Tempo in der Aufnahme von 1970 grundsätzlich langsamer wurde. Kurz gesagt, ist die sich zu 1 nähernde Relation zwischen dem Scherzo und dem Trio in seiner sehr späten Aufnahme nicht durch die Änderung seiner Interpretation verursacht worden, sondern durch die Verlangsamung, die höchstwahrscheinlich mit seinem hohen Alter zusammenhing.

Celibidache versuchte in seinen beiden Live-Aufnahmen (1958 und 1987) die Relation der Metronomwerte zwischen dem Scherzo und dem Trio 1:1 beizubehalten, allerdings, anders als bei Norrington und Klemperer im Trio, ganztaktig. Wie Celibidache

<sup>274</sup> Bezogen auf die Verlangsamung Klemperers (in der Coda) in seiner Aufnahme von 1970, vgl. S. 187-189.

versuchte auch Zander diese Relation durch ein ganz schnelles Triotempo, welches nur minimal unter der Metronomangabe  $\bullet = 116$  ist, zu realisieren. Zinman dirigierte das Trio bzw. „Presto“ in seiner Aufnahme (1998) abermals mit einem schnellen Tempo, welches dem von Celibidache sehr ähnlich ist (M. M.  $\bullet = 103.5$ ), allerdings wurde sein Scherzotempo (M. M.  $\text{♩} = 124.4$ ) etwas schneller als M. M.  $\text{♩} = 116$ . Daher befindet sich bei Zinman nicht solch eine Temporelation wie in den Aufnahmen von Celibidache und Zander zwischen beiden Teilen.

In seiner früheren Aufnahme (1958) versuchte Celibidache, das Trio bzw. das „Presto“ möglichst schnell zu dirigieren. Dadurch wird der Anschein erweckt, als ob sich das Scherzotempo *nach* dem Triotempo orientiert hätte. Da eine Ausführung des Trios mit dem Tempo M. M.  $\bullet = 116$  technisch gesehen bereits grenzwertig war und somit sein Triotempo unterhalb dieses Werts angegeben wurde, müsste auch sein Scherzotempo unterhalb von M. M.  $\text{♩} = 116$  gelegen haben, um die Relation beizubehalten. Diese Interpretation Celibidaches bestätigte sich anhand seiner späteren Aufnahme (1987), in welcher das Scherzotempo noch langsamer wurde, da das Trio viel langsamer als in der früheren Aufnahme aufgeführt wurde. Das Scherzotempo in seiner späten Aufnahme ist das langsamste der in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen. Trotz des großen Zeitabstands zwischen beiden Aufnahmen blieb seine Vorstellung über die Temporelation beider Teile unverändert.

Was noch in seiner späteren Aufnahme auffällt, ist die minimale Temposteigerung während des „stringendo il tempo“.

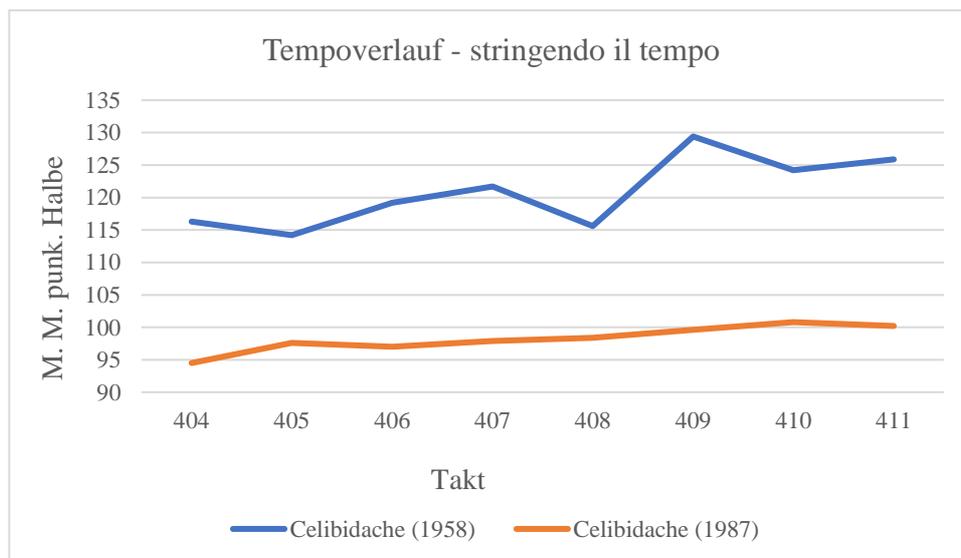


Abbildung 18: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in beiden Aufnahmen von Celibidache

In der späteren Aufnahme beträgt der Tempoumfang während dieser 8 Takte nur ca. 6 Metronomwerte. Da die Steigerung zu langsam erfolgt, klingt diese Stelle so, als ob es keine Vortragsbezeichnung für die Temposteigerung gegeben hätte. Womöglich hatte diese sehr langsame Steigerung zum Ziel, das geplante Triotempo während der Aufführung mit Leichtigkeit zu erreichen. Bezüglich der sehr langsamen Temposteigerung ist auf seine zweite Aufnahme zu achten, da das Tempo während des „stringendo il tempo“ immer sehr deutlich unter dem Tempo M. M.  $\text{♩}=116$  liegt. Zusätzlich zu den beiden Aufnahmen von Celibidache befinden sich noch einige andere Aufnahmen, in denen das Scherzothema viel langsamer als Beethovens Angabe gespielt wurde wie bspw. die beiden Aufnahmen von Böhm (1970, M. M.  $\text{♩}=104.9$  und 1980, M. M.  $\text{♩}=98.4$ ), Giulinis Aufnahme (1989, M. M.  $\text{♩}=105.8$ ) und die oben erwähnten drei Aufnahmen von Klemperer.<sup>275</sup> Außer der späten Aufnahme Klemperers (1970) befindet sich keine Aufnahme, in denen das Tempo der „stringendo“-Takte, wie bei Celibidache (1987), unter M. M.  $\text{♩}=116$  bleibt<sup>276</sup>. Hinsichtlich der langsamen Temposteigerung und des langsamen Tempos im Scherzothema haben die Aufnahmen von Klemperer (1970) und Celibidache (1987) einige Gemeinsamkeiten, allerdings liegt das Tempo Celibidaches (in seiner zweiten Aufnahme) unterhalb des Tempos von Klemperer.

Die Temponahme von Zander (1990-91) ist bemerkenswert, nicht nur, weil er die Metronomangabe  $\text{♩}=116$  nahezu erreichte, sondern auch, weil er die metronomische Relation zwischen dem Scherzo und dem Trio strikt beibehalten konnte. Es scheint so, als ob er Celibidaches Idee der Tempogestaltung in noch radikaler Weise umsetzte. Zanders Temponahme in beiden Teilen ist die ähnlichste und gleichzeitig die abweichendste im Vergleich zu Norrington. Ähnlich ist die metronomische Relation zwischen beiden Teilen. Abweichend ist, dass die auf die Ziffer beziehenden Notenwerte völlig verschieden sind, obwohl sich die metronomischen Ziffern des Triotempos bei beiden Dirigenten nicht sehr stark unterschieden. Zanders Triotempo gibt den Zuhörern die Gelegenheit zu prüfen, ob das zu M. M.  $\text{♩}=116$  nahe liegende Tempo wirklich sinnvoll für die Ausführung ist.

---

<sup>275</sup> Bezogen auf Klemperers Tempi des Scherzo-Themas, vgl. Tabelle 16, S. 88.

<sup>276</sup> Wie in der Abbildung 17 zu sehen ist, beträgt Klemperers Tempo im Takt 409 seiner Aufnahme von 1970 M. M.  $\text{♩}=118.8$ . Es ist ein wenig schneller als Beethovens Angabe zum Scherzo (M. M.  $\text{♩}=116$ ). Allerdings bewegt sich Klemperers Tempo, während des stringendo il tempo, grundsätzlich langsamer als die Angabe M. M.  $\text{♩}=116$ .

#### 4-9-4-3. Das sehr schnelle Triotempo und dessen Ausführung

Das Triotempo bzw. Prestotempo ist dann als *sehr schnell* zu bezeichnen, wenn das Tempo M. M.  $\bullet=100$  oder schneller ist. In dieser Dissertation befinden sich diesbezüglich drei Aufnahmen, die von Celibidache (1958), Zander (1990-91) und Zinman (1998):

	T. 412 (M. M. $\bullet$ )	T. 413 (M. M. $\bullet$ )	Triothema (M. M. $\bullet$ )
Celibidache (1958)	99.3	95.2	101.2
Zander (1990-91)	109	107.5	112
Zinman (1998)	110.8	106.5	103.5

Tabelle 17: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte und des Triothemas bei Celibidache, Zander und Zinman

Berücksichtigt man die Tatsache, dass sich keine Aufnahme in dieser Dissertation befindet, deren Tempo des Triothemas zwischen M. M.  $\bullet=95$  und M. M.  $\bullet=99$  liegt, ist daraus resultierend zu schlussfolgern, dass die drei Dirigenten extrem schnelle Triotempi auswählten. Es gibt nur zwei Aufnahmen, in welchen die Tempi zwischen M. M.  $\bullet=90$  und M. M.  $\bullet=94$  liegen, nämlich bei Abbado (2000, M. M.  $\bullet=90.4$ ) und Herreweghe (1998, M. M.  $\bullet=92.8$ ).

Zanders Tempo ist höchst interessant, da er das Tempo M. M.  $\bullet=116$  nahezu erreichte, was Weingartner als technisch unmöglich hielt.<sup>277</sup> Wird dabei berücksichtigt, dass beim Hören kein großer Unterschied zwischen beiden Metronomangaben (M. M.  $\bullet=116$  und M. M.  $\bullet=112$ ) zu erkennen ist, kann daraus geschlossen werden, dass im Grunde genommen beide Tempi gleich sind. Geht man also davon aus, dass es *nur* ein durchschnittliches Tempo gibt, dann sollte genauer auf den Verlauf der Musik geachtet werden, insbesondere in den ganz schnellen Tempi.

Die Temposchwankungen innerhalb des Triothemas (der drei Dirigenten) sind in der Abbildung 19 zu sehen:

---

<sup>277</sup> Vgl. Fußnote Nr. 118, S. 35.

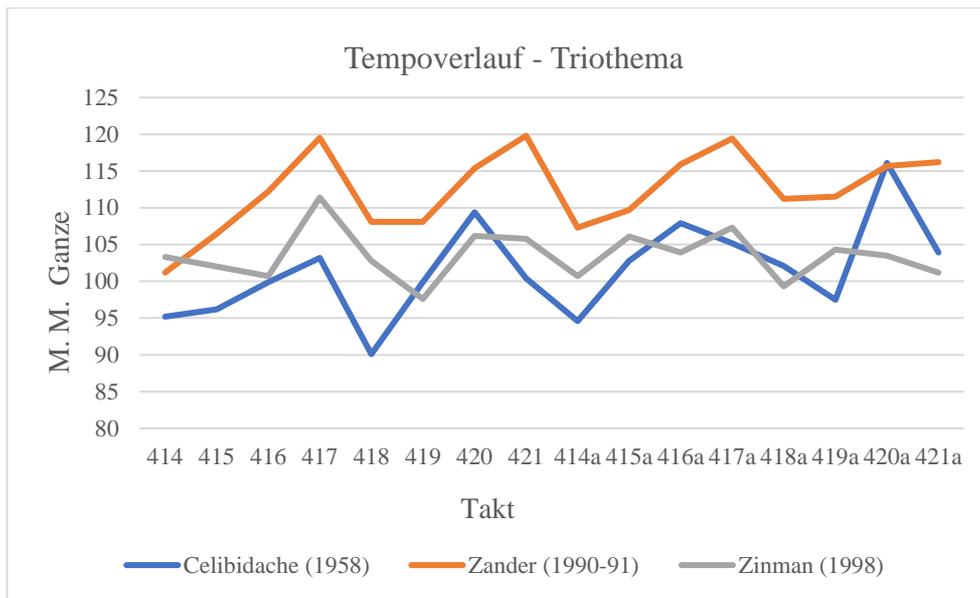


Abbildung 19: Tempoverläufe des Triothemas bei Celibidache, Zander und Zinman<sup>278</sup>

Die Abbildung 19 zeigt deutlich, dass große Temposchwankungen in den erwähnten drei Aufnahmen existieren, besonders bei Celibidache und Zander. Zunächst ist auch bei Zinman, zu Beginn des Themas, eine Schwankung zu erkennen, die jedoch kleiner wird, wenn sich das Thema wiederholt. Werden also diese großen Temposchwankungen durch das rasche Tempo verursacht? Nimmt man darauf Bedacht, dass im Allgemeinen die Schwankungen bei langsameren Tempobereichen kleiner werden, ist anzunehmen, dass bei einem sehr raschen Tempo hingegen große Schwankungen resultieren. Diesbezüglich ist der Vergleich der Tempoverläufe des Triothemas zwischen Zander und Abbado (2000), dessen Tempo (M. M.  $\bullet$  = 90.4) langsamer als bei Zanders ist, aber dennoch zum schnellen Tempobereich gehört, sehr erwähnenswert.

<sup>278</sup> Bezogen auf die Taktzahl bei der Wiederholung der ersten acht Takte, vgl. S. 76-77.

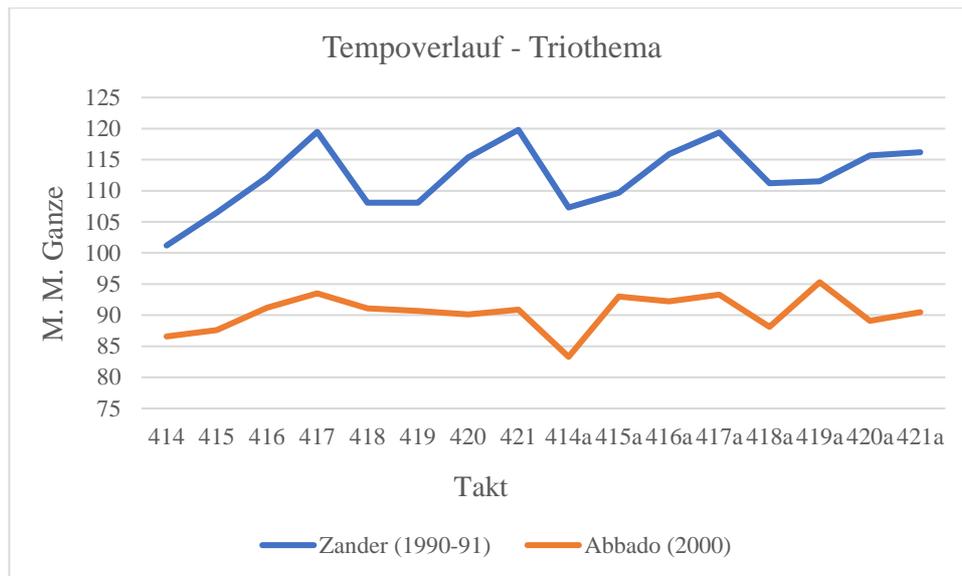


Abbildung 20: Tempoverläufe des Triothemas bei Zander und Abbado

Bezüglich der sehr schnellen Tempi stellt sich nun die entscheidende Frage, ob diese auch der Ausführung entsprechen. Bei Zander und Celibidache ist nur schwer nachvollziehbar, ob der Versuch, das Trio mit einem sehr raschen Tempo auszuführen, zu einem überzeugenden Ergebnis führte. Diesbezüglich ist es generell fraglich, ob eine Aufnahme oder Aufführung überzeugend ist oder nicht und somit objektiv beurteilt werden kann. Allerdings ist zuzugeben, dass bei Celibidache und Zander Momente existieren, in denen einige Stimmen auseinandergehen. Meines Erachtens hängt das Problem des Zusammenspiels mit den von den Dirigenten gewählten Tempi sehr eng zusammen. Das Auseinandergehen erfolgt bei Zander in den Takten 414-422 und 475-491, in denen das Triothema von mehr als einer Instrumentenstimme gespielt wird (in T. 414-422 von der Oboe und Klarinette und in T. 475-491 von der Flöte und den beiden Violinen). Genauer gesagt, ist das Auseinandergehen immer dort erkennbar, wo sich die Melodie nach den lang gehaltenen Noten gemeinsam mit den kleinen Notenwerten, nämlich mit Achtel und Viertel (T. 416-417 und 420-421 bzw. 477-478, 481-482, 485-486 und 489-490) abwärts bewegt. In der Abbildung 20 ist deutlich zu sehen, dass Zanders Tempo in diesen problematischen Takten deutlich gestiegen ist. Dies war für die Musiker des Boston Philharmonic Orchestra eine gegenteilige Reflexion zu Zanders Tempo bzw. M. M.  $\text{♩} = 116$ , da es nicht das ideale Tempo für die Aufführung war. Die problematischen Takte erwecken den Eindruck, als ob die Musiker keine sichere metrische Empfindung gehabt hätten. Es ist denkbar, dass die Formation des Orchesters bei der Ausführung des Trios, das mit dem sehr raschen Tempo schwer zu spielen ist, eine entscheidende Rolle spielte. Das von Zander

im Jahr 1979 gegründete Boston Philharmonic Orchestra bestand nicht nur aus professionellen Musikern, sondern ebenfalls aus Studenten und Amateuren.<sup>279</sup> Hinsichtlich dieser technischen Schwierigkeit des Trios in Zanders Tempo stellt sich nun die Frage, wie es gewesen wäre, wenn es stattdessen von einem renommierten Orchester aufgeführt worden wäre.

Bei Celibidache klingt das Triothema in den Takten 412-421 besser als bei Zander, obwohl es auch in einigen Momenten zur plötzlichen Temposteigerung kommt wie z. B. T. 420 bei der Wiederholung (siehe auch in der Abbildung 19). Das verhältnismäßig langsamere Tempo, verglichen zu Zander, dürfte dem Zusammenspiel entscheidend geholfen haben. Bei Celibidache sind technische Mängel und das Auseinandergehen dort zu hören, wo das Thema durch das Horn gespielt wird (T. 438-453). Die Tatsache, dass Celibidaches Aufnahme ein Konzertmitschnitt ist, beeinflusst sicherlich zusätzlich dieses spieltechnische Problem.

Bei Zinman tauchen bezüglich des Zusammenspiels keine Probleme auf. Zinmans Aufnahme zeigt vielmehr die Möglichkeit auf, dass auch ein sehr rasches Triotempo ein überzeugendes Resultat im technischen Sinne ergeben kann. Allerdings ist hinzuzufügen, dass Zinman die schnelle Alternative der kontroversen Metronomangabe letztendlich nicht verwirklichte. Von all den Aufnahmen, die in dieser Dissertation analysiert wurden, stellt Zinmans Aufnahme die schnellste Variante des Triotempos dar, in der das Zusammenspiel technisch gesehen problemlos verlief. In den letzten 2 Takten des „stringend il tempo“ (T. 410-411) erfolgt allerdings ein Auseinandergehen des Orchesters, obwohl die Steigerung des Tempos der gesamten „stringendo il tempo“-Stelle nicht groß ist.

Zuletzt sind noch zwei Bemerkungen, Zanders Auffassung der kontroversen Metronomangabe des Trios bzw. „Presto“ und Reiners Triotempo, zu erwähnen.

Zunächst folgt die Auffassung Zanders: Im Booklet seiner Aufnahme fasste er es so auf, dass der Notenwert der kontroversen Metronomangabe statt einer Halbe eine Ganze sei. Seine Auffassung stützte sich auf den Brief Beethovens an Schott, der am 13. Oktober 1826 verfasst wurde, und auf das Konversationsheft.<sup>280</sup> Die beiden Begründungen Zanders sind jedoch nicht richtig. Bezüglich der Metronomangabe behauptete er in einem

---

<sup>279</sup> „The Boston Philharmonic, founded in 1979, is a community orchestra in the best sense of the word. It consists of one hundred musicians, amateurs, students and young professionals brought together by their desire to further their musical training. [...]“ In Booklet zu Zanders Aufnahme, MCD 40 (1992).

<sup>280</sup> „In that letter the metronome marking for the Presto Trio of the second movement is quite clearly  = 116. [...] In the conversation book the tempo for the Trio reads as follows 116  | = Not one

Brief, dass die Angabe  $\bullet=116$  stehe, allerdings stand eine Halbe für die metronomische Ziffer 116. Anders als im Fall des Briefes sah er jedoch korrekterweise, was neben der Ziffer im Konversationsheft angegeben wurde. Trotz der richtigen Information kam er aber dennoch zu einem falschen Schluss. Es ist keine Frage, dass sich die Ziffer 116 nicht auf die Ganze, sondern auf die Halbe bezieht, wie es durch den Vergleich der einigen damaligen Dokumenten zu erkennen ist.<sup>281</sup> Ob die authentische Metronomangabe zur Musik des Trios passt, ist wiederum eine andere Frage. Mit großer Wahrscheinlichkeit führte das Missverständnis über die Metronomangabe in seinem Brief zu einem falschen Schluss. Allerdings ist es merkwürdig, dass er sich bei den auf die Ziffer 116 bezogenen Notenwerten irrte. Im Konversationsheft sind noch andere Angaben vorhanden, die zusammen mit den Noteneintragungen angegeben worden sind wie z. B. die metronomische Ziffer 72, die als Angabe des „Andante maestoso“ mit drei Halben im vierten Satz steht. Wenn Zander mit größerer Sorgfalt darauf geachtet hätte, wie solch eine Angabe des Konversationshefts im Brief an Schott übertragen werden konnte, dann wäre bei den Notenwerten der Angabe des Trios/„Presto“ des zweiten Satzes sicherlich auch kein Fehler unterlaufen.

Über das Triotempo von Reiner (1961) ist ein interessanter Satz aus dem 1994 erschienenen Aufsatz von U. Schreiber *Seid umschlungen, Millionen! Zur Geschichte der Symphonien Beethovens auf Tonträgern* zu lesen: „Zudem wagte Reiner mit dem in den Bläsern frappierend virtousen Chicago Symphony Orchestra 1961 im Trio der *Neunten* über Toscanini hinaus das von Beethoven notierte Tempo (MM 116 für die Ganze) [...]“<sup>282</sup> Abgesehen davon, dass Schreiber bezüglich der Metronomangabe des Trios (von Beethoven) nicht die richtigen Informationen hatte, ist zu diesem Satz anzumerken, dass er die Ausführung der Angabe M. M.  $\bullet=116$  erwähnte. Erreichte Reiner nun das sehr schnelle Tempo oder näherte sich das Triotempo der Angabe? Durch die Überprüfung seiner Aufnahme ist zu erkennen, dass Reiner das Trio bzw. „Presto“ nicht in dieser Geschwindigkeit dirigierte.

---

half-note but two, and followed by a bar-line. This appears to mean that the metronome marking 116 is to apply not simply to a half-note but to a whole bar exactly as Stravinsky had maintained!“ Zander, *The fundamental reappraisal of a classic*, o. S.

<sup>281</sup> Vgl. S. 19-27.

<sup>282</sup> U. Schreiber, *Seid umschlungen, Millionen!*, S. 142.

	Toscanini (1937)	Toscanini (1948)	Toscanini (1952)	Reiner (1961)
Trio (M. M. $\bullet$ )	79.1	78.8	77.3	83.2

Tabelle 18: Triotempi bei Toscanini (in seinen drei Aufnahmen) und Reiner

Der Tabelle 18 zufolge ist Reiners Tempo schneller als das von Toscanini.<sup>283</sup> Allerdings ist der Unterschied der Triotempi zwischen beiden Dirigenten gering. Reiners Tempo liegt jedenfalls in einem schnellen Tempobereich. Allerdings ist hinzuzufügen, dass der Tempounterschied zwischen den Angaben M. M.  $\bullet$ =83.2 und M. M.  $\bullet$ =116 sehr groß ist. Selbst ohne genaue Messung des Tempos ist dies sofort erkennbar. Deshalb ist es hier sehr fraglich, ob Schreiber Reiners Aufnahme hörte und sein Tempo selber maß. Möglich wäre es, dass die Beschreibung von Schreiber über Reiners Triotempo auf einer anderen Kritik basierte. Diesbezüglich ist eine Kritik über Reiners Aufnahme vorzufinden, die sich im 1963 erschienenen Magazin *Fono Forum* befindet: „Im Trio des Scherzos befolgt Reiner exakt Beethovens Vorschrift: Presto.“<sup>284</sup> Aus dieser Kritik lässt sich schlussfolgern, dass Reiner zwar das „Presto“ realisierte, allerdings nicht das Tempo M. M.  $\bullet$ =116. Deshalb ist es schwierig, diese Kritik im *Fono Forum* als Grundlage der Beschreibung über Reiners Triotempo von Schreiber anzusehen. Dies wäre nämlich nur möglich, wenn Schreiber die Kritik gekannt und das letzte Wort „Presto“ übersehen hätte.

#### 4-9-4-4. Die gegensätzlichen Triotempi zwischen den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis

Die Triotempi der Dirigenten der historischen Aufführungspraxis näher zu betrachten ist empfehlenswert, da die Tempi in zwei Gruppen geteilt werden können, welche sich tempomäßig stark voneinander unterscheiden. Die hier vertretenen Dirigenten sind Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner, Brüggem, Herreweghe und Immerseel. Anders als bei den anderen Dirigenten leitete Harnoncourt nicht ein Ensemble mit historischen In-

<sup>283</sup> U. Schreiber schrieb im Aufsatz nicht, welche Aufnahme er von Toscanini hörte. Nimmt man jedoch in Zusammenhang mit der Tabelle 18 darauf Rücksicht, dass sich Toscaninis Triotempi im Laufe der Zeit nicht geändert haben, ist es nicht weiter problematisch, dass Schreiber keine weiteren Informationen über Toscaninis Aufnahme preisgab.

<sup>284</sup> K. Schumann, ohne Titel in Bericht- und Kritikbeiträge, S. 56, hier: 56.

strumenten, sondern mit modernen Instrumenten. Unveränderlich bleibt jedoch die Tatsache, dass er ein Experte der historischen Aufführungspraxis war.<sup>285</sup> Die Tempi des Scherzo- und Triothemas der Dirigenten sind in der Tabelle 19 zu sehen:

	Aufnahmejahr	Scherzo (M. M. ♩)	Trio (M. M. ○)
Norrington	1987	117.3	60.2
Hogwood	1989	119.5	65.3
Harnoncourt	1991	120	86.9
Gardiner	1992	119.8	83.8
Brüggen	1992	118.6	81.7
Herreweghe	1998	117.7	92.8
Immerseel	2007	116.3	82.9

Tabelle 19: Tempi des Scherzo- und Triothemas der Dirigenten der historischen Aufführungspraxis

Die Triotempi von Norrington und Hogwood zählen zum ganz langsamen Tempobereich, die restlichen Tempi hingegen zum schnellen. Der Tempounterschied zwischen beiden Gruppen ist groß, wie gemäß der Tabelle 19 zu erkennen ist. Es scheint so, als ob alle Dirigenten die Metronomangaben Beethovens grundsätzlich respektierten. Dies ist anhand der Scherzotempi der Dirigenten zu erkennen, die der Metronomangabe des Komponisten ähnlich sind (M. M. ♩=116). Die Tatsache, dass die Triotempi beider Gruppen sehr unterschiedlich sind, spiegelt das *Dilemma* dieser Stelle wider, da beide Vorschriften Beethovens jeweils ein ganz anderes Tempo ergeben. Die sehr unterschiedlichen Tempi der beiden Gruppen erinnert an die Kontroverse zwischen Klenau und Weingartner in den 1920er Jahren.<sup>286</sup> Da keine *mittleren* Tempi bei den Dirigenten vorzufinden sind, kann daraus geschlossen werden, dass sie zumindest eine von beiden Vorschriften Beethovens ernst nahmen.

Zusätzlich fällt anhand der Tabelle 19 auf, dass die langsamen Triotempi bereits in den Aufnahmen der späten 1980er Jahre gegeben sind, während die schnellen Tempi erst in den Aufnahmen der 1990er Jahre oder später zu finden sind.<sup>287</sup> In Browns Aufsatz ist

<sup>285</sup> Vgl. S. 194-195.

<sup>286</sup> Vgl. S. 37-41.

<sup>287</sup> Im Jahr 2002 nahm Norrington die kompletten Symphonien Beethovens wieder auf. In seinem zweiten Zyklus dirigierte er jedoch nicht das London Classical Players, sondern das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. Die Dauer des zweiten Satzes der Neunten ist vergleichsweise nur ungefähr 16 Sekunden kürzer (Aufnahme von 1987 – 14:14 und von 2002 – 13:58). Daher kann daraus geschlossen werden, dass er in seiner zweiten Aufnahme das gleiche Triotempo nahm.

solch eine Aufnahme der 1980er Jahre zu finden, in der Goodman ein Ensemble mit historischen Instrumenten (Hanover Band) dirigierte. Laut Brown beträgt das Triotempo von Goodman M. M.  $\text{♩}=126-132$ ,<sup>288</sup> welches in einem ganz langsamen Tempobereich liegt. Meines Erachtens ist es sinnlos, die Tempi chronologisch nach den Aufnahmejahren zu unterscheiden, obwohl es auf den ersten Blick so aussieht. Sinnvoller ist die folgende Beschreibung: Zunächst die *ersten drei* Dirigenten (Norrington, Goodman und Hogwood), die zum ersten Mal in der Geschichte der Tonträger die kompletten Symphonien Beethovens mit historischen Instrumenten aufnahmen und somit die Metronomangabe im Trio strikt befolgten. Im Gegensatz dazu jene Dirigenten, welche die Tempobezeichnung „Presto“ im Trio als den wichtigeren Faktor für die Tempowahl hielten. Diesbezüglich stellt sich die Frage, warum die Metronomangabe im Trio bzw. „Presto“ nach den ersten drei Dirigenten immer unbedeutender geworden ist. Leider ist der Grund hierfür nur schwer nachvollziehbar. In den Booklets zu den Gesamteinspielungen von Harnoncourt und Immerseel sind ihre persönlichen Gedanken zur Interpretation zu lesen, allerdings äußerte sich weder Harnoncourt noch Immerseel über das Triotempo. Norrington hingegen rechtfertigte im Booklet zu seiner Gesamteinspielung seine Temponahme des Trios.<sup>289</sup>

Im Jahre 1991 ist der in dieser Dissertation mehrmals erwähnte Aufsatz von Brown *Historical performance, metronome marks and Tempo in Beethoven's Symphonies* erschienen. In seinem Aufsatz behauptete Brown, dass die richtige Metronomangabe des Trios anstelle von M. M.  $\text{♩}=116$  M. M.  $\text{♩}=116$  ist.<sup>290</sup> Beeinflusste dieser Aufsatz etwa die Temponahme der Dirigenten, die erst nach Erscheinung dieses Aufsatzes die Neunte aufnahmen? Dies ist zwar schwer zu beweisen, allerdings könnte im Fall von Gardiner durchaus vom Einfluss Browns gesprochen werden, da Brown und J. Del Mar selbst das Quellenmaterial für die Gesamteinspielung Gardiners untersuchten.<sup>291</sup> Obwohl sich J. Del Mar mit dem Quellenmaterial der Neunten beschäftigte,<sup>292</sup> ist denkbar, dass Gardiner mit beiden Musikwissenschaftlern über das kontroverse Triotempo diskutierte. Tatsächlich wurde J. Del Mars Behauptung über das Alla marcia-Tempo im vierten Satz, dass die

<sup>288</sup> Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 250.

<sup>289</sup> Vgl. Norrington, *Performance note*, S. 32.

<sup>290</sup> Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 256-258.

<sup>291</sup> „For our recording of the symphonies we have returned to the sources: autographs, first editions and manuscript and printed parts. In this respect, we are indebted to, among others, Jonathan Del Mar and Clive Brown, for their scrupulous collection of the existing material.“ Czornyj, *In the spirit of rediscovery*, S. 8-9, hier: S. 8.

<sup>292</sup> Vgl. J. Del Mar, *A note on the textual sources used in these recordings*, S. 22-26.

richtige Metronomangabe anstelle von M. M.  $\text{♩}=84$ , M. M.  $\text{♩}=84$  ist,<sup>293</sup> in der Einspielung Gardiners verwirklicht. Wenn Gardiner nur mit J. Del Mar über das Triotempo diskutiert hätte, dann würde sein Triotempo sicherlich nicht M. M.  $\text{♩}=116$  betragen, da Del Mar diese Angabe für nicht richtig hielt, wie es auch in seinem Kritischen Bericht zu lesen ist.<sup>294</sup>

Die Temposteigerungen im „stringendo il tempo“ bei Norrington und Hogwood, deren Triotempi sehr langsam sind, unterscheiden sich im Grunde genommen nicht von den Temposteigerungen der anderen 5 Experten, deren Triotempi schnell sind. Das bedeutet, dass ein langsames Triotempo nicht unbedingt ein langsames Tempo im „stringendo il tempo“ garantiert. Beispielsweise erfolgt das Tempo des „stringendo il tempo“ von Hogwood, dessen Triotempo M. M.  $\text{♩}=65.3$  ist, grundsätzlich schneller als das von Herreweghe, dessen Triotempo M. M.  $\text{♩}=92.8$  ist.

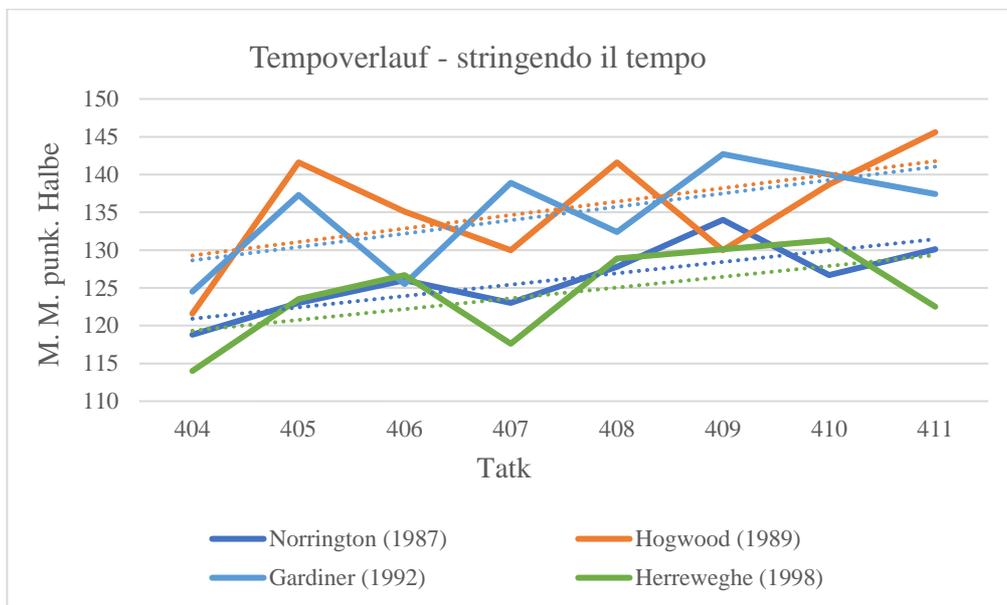


Abbildung 21: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ (T. 404-411) der vier Dirigenten

Die Unterschiede in der Tempogestaltung der hier behandelnden 7 Dirigenten sind ab den ersten beiden „Presto“-Takten zu spüren. Es ist anders als bei den 3 Aufnahmen von Klemperer. In seiner letzten Aufnahme (1970) ist eine Verlangsamung nicht nur im Trio bzw. „Presto“, sondern auch im „stringendo il tempo“ erkennbar. Anhand der langsamen

<sup>293</sup> „[...] and the metronome mark at bar 331 (the Turkish march) has been found to be almost certainly  $\text{♩}=84$  rather than  $\text{♩}=84$ .“ J. Del Mar, A note on the textual sources used in these recordings, S. 26.

<sup>294</sup> Vgl. S. 29-30.

Triotempi von Norrington und Hogwood kann behauptet werden, dass die beiden Dirigenten Halbe als Grundpulsation auswählten, während die anderen fünf Dirigenten stattdessen Ganze bevorzugten.

Der Tempounterschied zwischen Norrington und Hogwood ist nicht im Triothema, sondern vor Beginn des Themas deutlich zu spüren. Der Unterschied im „stringendo il tempo“ ist sowohl in der Abbildung 21 als auch in den ersten beiden „Presto“-Takten (von Norrington und Hogwood) anhand der folgenden Tabelle zu sehen:

	T. 412 (M. M. $\bullet$ )	T. 413 (M. M. $\bullet$ )
Norrington (1987)	60.3	61.7
Hogwood (1989)	66.7	69.5

Tabelle 20: Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte bei Norrington und Hogwood

Abgesehen davon, dass im „stringendo“ das Tempo Hogwoods schneller als Norringtons verläuft, ist der Akzentuierungsunterschied in den ersten beiden „Presto“-Takten der beiden deutlich spürbar. Tatsächlich ist der Begriff *Akzentuierung* nicht korrekt, obwohl es wie ein leichter Akzent klingt. In der Partitur steht halbtaktig in den Takten 412-413 (*ff-f-f*) einmal das Fortissimo- und dreimal das Forte-Zeichen. Diese dynamischen Zeichen sind bei Norrington deutlicher als bei Hogwood zu erkennen. Hogwood versuchte sie jedoch hervorzuheben. Insgesamt aber wird der Eindruck erweckt, als ob das Tempo Norringtons hinsichtlich der Hervorhebung das passendere verkörpert. Je langsamer das Tempo ist, desto leichter ist das Hervorheben, wie es auch anhand des sehr langsamen Triotempos in der Aufnahme Klemperers von 1970 (M. M.  $\text{♩}=108$ ) ganz deutlich zu erkennen ist.

In den anderen fünf Aufnahmen, deren Triotempi viel schneller als die von Norrington und Hogwood sind, stellt das Tempo von Herreweghe das schnellste dar. Dies ist auch ohne genaue Messung deutlich zu spüren, während es bei den anderen vier Dirigenten (ohne Messung) nur schwer festzustellen ist. Abgesehen von den ganz schnellen Tempi der drei Dirigenten, die schneller als M. M.  $\bullet=100$  sind,<sup>295</sup> ist Herreweghes Tempo das schnellste. Allerdings steigt es während des „stringendo il tempo“ nicht so rasant an, sodass die ersten beiden „Presto“-Takte tempomäßig mit den vorhergehenden Takten nicht sehr natürlich verbunden wirken. Dies erinnert an die geringen Temposteigerungen wäh-

---

<sup>295</sup> Vgl. S. 92.

rend des „stringendo“ bei jenen drei Dirigenten, deren Triotempi noch schneller als Herreweghes sind (diese *unnatürliche* Verbindung zwischen den letzten Takten des „stringendo il tempo“ und den ersten beiden „Presto“-Takten ist bei den drei Dirigenten noch stärker ausgeprägt).

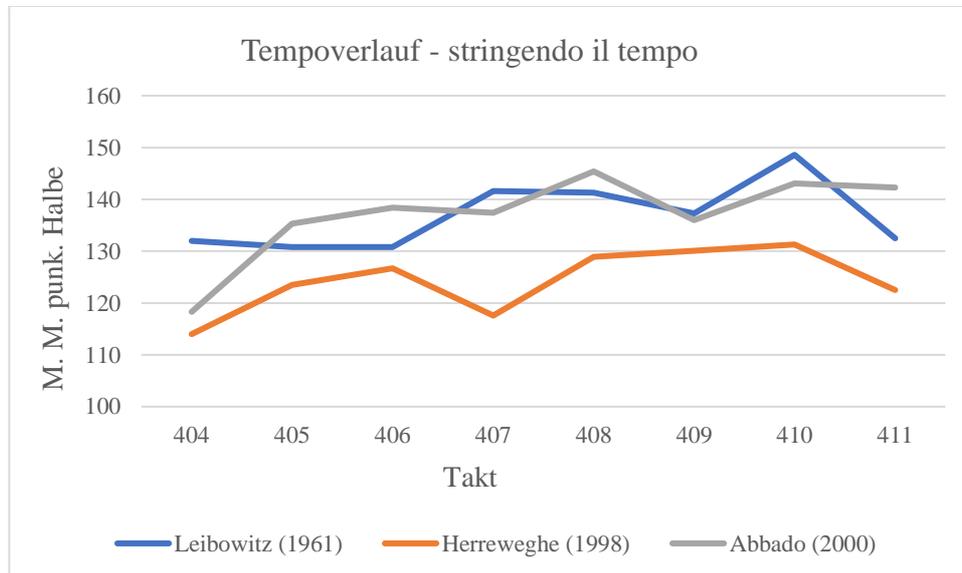


Abbildung 22: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ bei Leibowitz, Herreweghe und Abbado

Der Tempovergleich zwischen Herreweghes „stringendo il tempo“ und den zwei Dirigenten, deren Triotempi Herreweghe nahezu identisch sind (Leibowitz: M. M.  $\text{♩}$ =89.8 und Abbado: M. M.  $\text{♩}$ =90.4), zeigt, dass Herreweghes Tempo stets unter den Tempi der beiden liegt. Berücksichtigt man dabei, dass die Verbindung bei Leibowitz und Abbado natürlicher als bei Herreweghe klingt, dann lässt Herreweghes Funktion des „stringendo“ Zweifel offen. Immerseels Tempo, während des „stringendo“, ist ähnlich wie das von Herreweghe. Das Tempo steigt auch nicht mehr deutlich und liegt zwischen M. M.  $\text{♩}$ =120 und M. M.  $\text{♩}$ =135. Somit unterscheidet es sich nicht großartig vom Herreweghes Tempoumfang. Bei Immerseel klingen jedoch die ersten beiden „Presto“-Takte natürlicher. Ein Grund dafür ist, dass Immerseels Tempo in den ersten beiden Takten langsamer als bei Herreweghe ist, allerdings im letzten „stringendo“-Takt (T. 411) wieder minimal schneller wird.

	T. 410 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 411 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 412 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 413 (M. M. $\text{♩}$ )
Herreweghe (1998)	131.3	122.5	88.6	86
Immerseel (2007)	130.5	131.6	77.5	81.4

Tabelle 21: Tempi der letzten beiden „stringendo“- und der ersten beiden „Presto“-Takte bei Herreweghe und Immerseel

Bei Harnoncourt ist das Staccato der Fagottstimme bei der ersten Erscheinung des Triothemas (ab T. 414) gar nicht zu hören. Es klingt so, als ob es hier keine Staccato-Bezeichnung gegeben hätte, obwohl konkret *sempre staccato* zur Fagottstimme angegeben wurde. Dasselbe gilt auch bei den Streichern (T. 438-454) und in der Tutti-Stelle (T. 475 ff.). Bei Gardiner ist eine leichte Betonung beim dritten Ton des Triothemas (Fis) zu hören, jedoch nicht nur bei der ersten Erscheinung des Themas, sondern auch immer dann, wenn sich das Thema mit anderen Instrumenten wiederholt. Es scheint so, dass die Bemerkungen bei zwei Dirigenten, die in anderen Aufnahmen nicht zu finden sind, das Tempo nicht beeinflussten.

#### 4-9-4-5. Die Triotempi von Scherchen und Leibowitz

Die Triotempi der beiden Dirigenten sind nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie zur Schönberg-Schule gehörten,<sup>296</sup> bemerkenswert, sondern auch deswegen, weil sie die Beethoven'schen Metronomangaben respektierten und danach strebten, jene zu verwirklichen.<sup>297</sup> Zwischen 1951 und 1954 nahm Scherchen eine Gesamteinspielung sowohl mit dem Wiener Staatsopernorchester (Nr. 1, 3, 6, 7, 9) als auch mit dem Royal Philharmonic Orchestra (Nr. 2, 4, 5, 8) auf, während Leibowitz im Jahre 1961 dasselbe mit dem Royal Philharmonic Orchestra tat.

<sup>296</sup> „Daß Karajan und Solti bei manchen Kritikern auf Widerstand stießen, hatte vielleicht mit dem Werken von zwei der Schönberg-Schüler verpflichteten Außenseitern des Musikmarkts zu tun: Hermann Scherchen und René Leibowitz.“ U. Schreiber, *Seid umschlungen, Millionen!*, S. 148.

<sup>297</sup> „Gemeinsam ist ihnen [Kolisch und Scherchen] auch die Überzeugung, dass es nicht angeht, aus Gründen der instrumentaltchnischen Bequemlichkeit oder Beschränktheit die Beethovenschen Tempovorschriften zu ignorieren.“ Keller, *Das neue als bessere*, <http://www.christoph-keller.ch/de/scher-beet.php> (Zugriff am 15.08.2017); „Trotz der immer wieder [...] von aufmerksamen Ohren wahrnehmbaren spieltechnischen Probleme vermitteln beide Interpretationen [Scherchen und Leibowitz] ihren Grundansatz überzeugend: über Toscanini und Karajan hinaus [...] die Annäherung an Beethovens Metronomangaben und deren expressiven Sinn zu verwirklichen.“ U. Schreiber, *Seid umschlungen, Millionen!*, S. 148.

	Scherzo (M. M. $\text{♩}$ )	Trio (M. M. $\text{♩}$ )
Scherchen (1953)	104.3	70.2
Leibowitz (1961)	123.2	89.8

Tabelle 22: Tempi des Scherzo- und Triothemas bei Scherchen und Leibowitz

Anhand des schnellen Triotempos von Leibowitz ist zu erkennen, dass er die Angabe M. M.  $\text{♩}$ =116 oder ein schnelles Triotempo für richtig hielt (im Scherzo nahm er ein viel schnelleres Tempo als Beethoven). Anders als bei Leibowitz liegt das Triotempo von Scherchen im mittleren Tempobereich. Bedeutet das nun, dass er die authentische Angabe  $\text{♩}$ =116 für richtig hielt? Nein, er erachtete die schnelle Angabe als richtig: „Im Falle der Ganzen=116 für das Presto (im Trio des Scherzos der IX. Sinfonie) plädiert Scherchen energisch für die Richtigkeit der Angabe, [...]“<sup>298</sup> In Bezug auf den Widerspruch zwischen seiner Äußerung und den Tempi seiner Aufnahme, sollte auch das Tempo des Scherzos beachtet werden. Obwohl er „die üblicherweise zu langsam genommenen Tempi“<sup>299</sup> kritisierte, nahm er selbst ein *zu langsames* Tempo für das Scherzo. Generell entsteht bei seiner Aufnahme zur Neunten der Eindruck, dass seine Tempi nicht besonders eng mit den Metronomangaben Beethovens verbunden sind. Die Gesamtdauer seiner Aufnahme liegt bei ungefähr 72 Minuten, während Leibowitz‘ Aufnahme ca. 62 Minuten beträgt. Dass die Tempi beider Dirigenten trotz ihrer Gemeinsamkeiten (bspw. die Zugehörigkeit zur Schönberg-Schule und die Kenntnis über Kolischs bekannten Aufsatz *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*<sup>300</sup>) gegensätzlich sind, erinnert an die divergierenden Auffassungen der Triotempi zwischen den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis. Die Ursache liegt in den unterschiedlichen Interpretationen über die kontroverse Metronomangabe des „Presto“ bzw. Trios, wobei es im Fall von Scherchen und Leibowitz nicht stimmt. Wie bereits oben erwähnt wurde, hielt Scherchen die Angabe  $\text{♩}$ =116 für richtig. Somit kann daraus geschlossen werden, dass er Schwierigkeiten dabei hatte, nicht nur das Triotempo, sondern auch seine Tempi zur Neunten, die ursprünglich schnell waren und sich Beethovens Angaben näherten, in der Aufnahme auszuführen.

<sup>298</sup> Keller, Das neue als bessere, <http://www.christoph-keller.ch/de/scherbeet.php> (Zugriff am 15.08.2017).

<sup>299</sup> Keller, Das neue als bessere.

<sup>300</sup> „Beide Dirigenten [Scherchen und Leibowitz], Vorkämpfer der neuen nachtonalen Musik, kannten den legendären Aufsatz über das Verhältnis von *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, den Arnold Schönbergs Schwiegersohn Rudolf Kolisch 1943 (in *The Musical Quarterly*) im amerikanischen Exil veröffentlicht hatte.“ U. Schreiber, Seid umschlungen, Millionen!, S. 148.

Diesbezüglich ist Kellers Kritik über Scherchens Aufnahmen mit dem Wiener Staatsopernorchester erwähnenswert, indem er über das *Nichteinverständnis des Orchesters* schrieb: „In den Beethoven-Aufnahmen Scherchens mit dem Wiener Staatsopernorchester macht sich dagegen das Nichteinverständnis des Orchesters darin bemerkbar, dass der Dirigent immer wieder das Tempo forcieren muss. Aus der (berechtigten) Angst des Dirigenten, bei jedem Nachgeben würden die Musiker in ihr gewohntes Tempo zurückfallen, entsteht eine Atemlosigkeit, die dem Charakter der Musik mitunter diametral widerspricht (z.B. im 1. Satz der Pastorale).“<sup>301</sup> Wird darauf Rücksicht genommen, dass sich Kolisch um die Reaktion des Orchesters über Leibowitz‘ schnelle Tempi bei der Aufnahme aller Symphonien Beethovens sorgte,<sup>302</sup> ist denkbar, dass eine Aufführung der Beethoven’schen Tempi in den 1950er und 1960er Jahren schwierig war. Somit ist der Tempounterschied beider Dirigenten deswegen so interessant, weil man sich die Durchführung und die Schwierigkeiten Beethoven’scher Tempi in der Mitte des 20. Jahrhunderts vorstellen kann.

#### 4-9-4-6. Die Triotempi jener Dirigenten, die die Neunte zweimal oder mehr aufnahmen.

Zahlreiche Dirigenten nahmen die Beethoven’schen Symphonien mehrere Male auf. Ein repräsentativer Dirigent hierfür ist Karajan, der insgesamt vier Gesamteinspielungen innerhalb von vier Jahrzehnten (von 1950 bis 1980) hinterließ. In dieser Dissertation werden auch Aufnahmen untersucht, in welchen die Dirigenten die Neunte zweimal oder mehr aufnehmen ließen. In diesem Kapitel wird untersucht, wie sich ein Triotempo eines Dirigenten im Laufe der Zeit veränderte.

Dirigent	Aufnahmejahr	Scherzo (M. M. ♩)	Trio (M. M. ♩)
Abbado	1986 (L)	113.7	83.2
	2000 (S)	117.4	90.4
Barenboim	1999 (S)	120.7	65.2
	2012 (L)	118.5	67
Bernstein	1964 (S)	123.2	85.3
	1979 (Salzburg, L)	111.1	81.8

<sup>301</sup> Keller, Das neue als bessere.

<sup>302</sup> Vgl. S. 8.

	1979 (Wien, L)	116.1	83.9
	1989 (L)	109.5	76.8
Böhm	1970 (S)	104.9	77.9
	1980 (S)	98.4	76.5
Celibidache	1958 (L)	106.6	101.2
	1987 (L)	90.5	84.2
Coates	1923 (S)	134.5	79
	1926 (S)	127.2	88.3
Furtwängler	1937 (L)	114.3	74.3
	1942 (L)	110.3	74.1
	1951 (L)	109.4	66.9
	1954 (L)	103.8	66.9
Jansons	2006 (L)	119	73.5
	2012 (L)	112.9	79.8
Karajan	1947 (S)	118.8	79.3
	1955 (S)	124.3	76
	1962 (S)	128.6	77
	1976-77 (S)	125.8	75.5
	1983 (S)	126.8	72.7
Klemperer	1957 (S)	99.7	61.7
	1964 (L)	101.7	62.1
	1970 (L)	99.5	54
Solti	1986 (London, L)	116.7	75.8
	1986 (Chicago, S)	116.2	76.5
Toscanini	1937 (L)	123.7	79.1
	1948 (L)	123.3	77.3
	1952 (S)	122.2	78.8
Weingartner	1926 (S)	116.3	74.3
	1935 (S)	115.5	82.9

Tabelle 23: Tempi des Scherzo- und Triothemas jener Dirigenten, die die Neunte zweimal oder mehr aufnehmen ließen (S: Studio-Aufnahme, L: Live-Aufnahme).

#### 4-9-4-6-1. Die Tempi von Toscanini und Karajan

Aufgrund der Tatsache, dass sich die Triotempi einiger Dirigenten über mehrere Aufnahmen hindurch nicht wesentlich geändert haben, sind die Tempi von Toscanini und Karajan erwähnenswert. In der Tabelle 23 sind noch einige Dirigenten zu sehen, deren Tempi in zwei oder mehreren Aufnahmen unverändert blieben wie z. B. bei Böhm und Barenboim. Da nur jeweils zwei Aufnahmen von jenen Dirigenten für diese Dissertation gewählt wurden, ist es angemessener, über das Beibehalten dieses Tempos hauptsächlich mit den Aufnahmen von Toscanini und Karajan zu beschreiben. (In dieser Dissertation wurden mindestens drei oder mehrere Aufnahmen von beiden Dirigenten untersucht.)

Bevor das gleich bleibende Triotempo Toscaninis behandelt wird, ist auf seine Tempowahl dieser kontroversen Stelle (Trio) zu achten, da er als Dirigent zählte, der die Metronomangaben Beethovens ernst nahm.<sup>303</sup> Diesbezüglich ist eine Erinnerung des Bratschisten Raphael Hillyer, der ein Gründungsmitglied des Juilliard Quartetts war, an Toscanini bemerkenswert: „But Toscanini tried to play the metronome marks and I recall one rehearsal when I played in his orchestra: After playing a Beethoven Symphony he came down from the podium and was chatting with the players and said: „This time, I think, we really played the metronome marks of Beethoven and I feel it was really very good because of that.“<sup>304</sup> Anhand Toscaninis Triotempi in seinen drei Aufnahmen (M. M. ♩=77.3-79.1) kann geschlossen werden, dass er kein Interesse daran hatte, die Angabe ♩=116 zu verwirklichen. Aufgrund seiner Temponahme ist jedoch zu sagen, dass er im Grunde genommen auf eher ein schnelles Trio abzielte.

Nicht nur die Triotempi, sondern auch das Scherzotempo in seinen drei Aufnahmen änderte sich trotz der unterschiedlichen Umstände im Zeitraum von etwa 15 Jahren (1937-1952) nur minimal: In seiner früheren Aufnahme 1937 dirigierte er nicht *das* NBC Symphony Orchestra, das er für weitere Aufnahmen zur Verfügung gehabt hätte, sondern das BBC Symphony Orchestra. Anders als die ersten zwei Aufnahmen ist die letzte eine Studio-Aufnahme (1952). Würde man mehrere Aufnahmen von ihm miteinander vergleichen, wäre es möglich, dass sich der minimale Unterschied der Triotempi etwas vergrößert hätte.

---

<sup>303</sup> Er [Toscanini] war ein Dirigent, der Beethovens Metronomangaben wieder ernst nahm, und zwar fast so radikal wie die besessensten Verfechter des Originalklang-Historismus der Gegenwart. Das gilt nicht nur für die New Yorker Konzerte von 1939, [...], sondern auch für den späteren RCA-Zyklus und für viele Einzelaufnahmen.“ U. Schreiber, *Seid umschlungen, Millionen!*, S. 141-142.

<sup>304</sup> Gespräch mit Raphael Hillyer, S. 153-159, hier: 157.

Berücksichtigt man die Tatsache, dass die Aufnahme von 1937 zu seinen frühesten Aufnahmen gehört und jene von 1952 seine letzte Aufnahme zur Neunten gewesen ist,<sup>305</sup> kann daraus geschlossen werden, dass sich seine Temponahme zum Scherzo und Trio grundsätzlich nicht änderte. Seine praktisch gleich gebliebenen Durchschnittstempi bedeuten jedoch nicht, dass seine Tempogestaltungen im Detail immer gleich geblieben sind. Ein Beispiel dafür ist das „stringendo il tempo“. In der folgenden Abbildung ist zu sehen, dass der Tempoverlauf in der Aufnahme 1937 viel beweglicher als die andere ist.

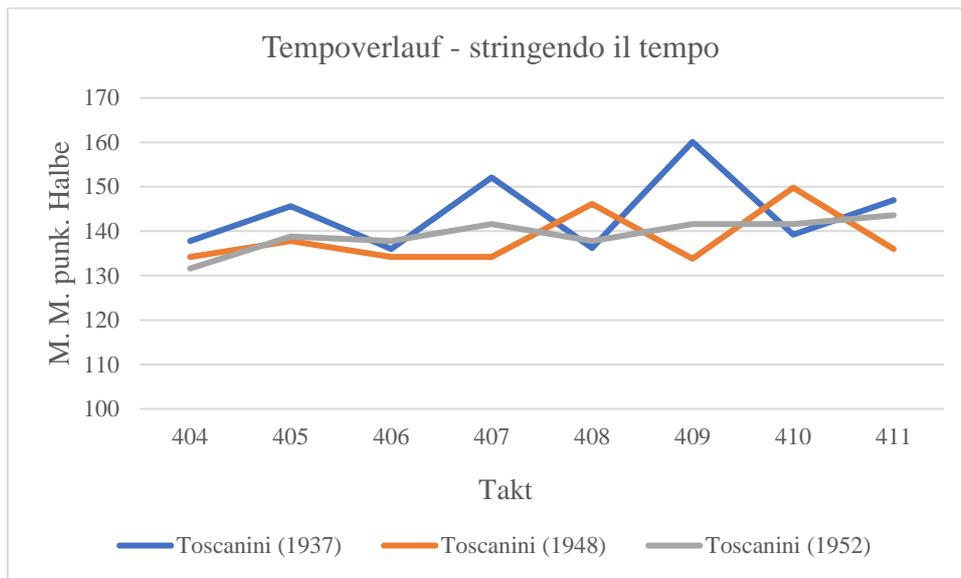


Abbildung 23: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Toscaninis drei Aufnahmen

Der Tempoverlauf des Triothemas (Abbildung 23) zeigt, dass das Thema in der frühen Aufnahme beweglicher verläuft. Der Unterschied in der Temposchwankung zwischen der früheren und der letzten Aufnahme ist nicht auffällig groß. Beim Hören ist zugegebenermaßen während des Triothemas keine große Temposchwankung in allen drei Fällen hörbar.

<sup>305</sup> Laut J. F. Weber ist Toscaninis erste Aufnahme zur Neunten eine Live-Aufnahme aus dem Jahr 1936. Die in dieser Dissertation untersuchte Aufnahme von 1937 befindet sich allerdings nicht in der Diskographie von Weber, da die Aufnahme deutlich später (2004) als die Diskographie (1987) erschienen ist. Vgl. J. F. Weber, A discography of the choral symphony, S. 68-70.

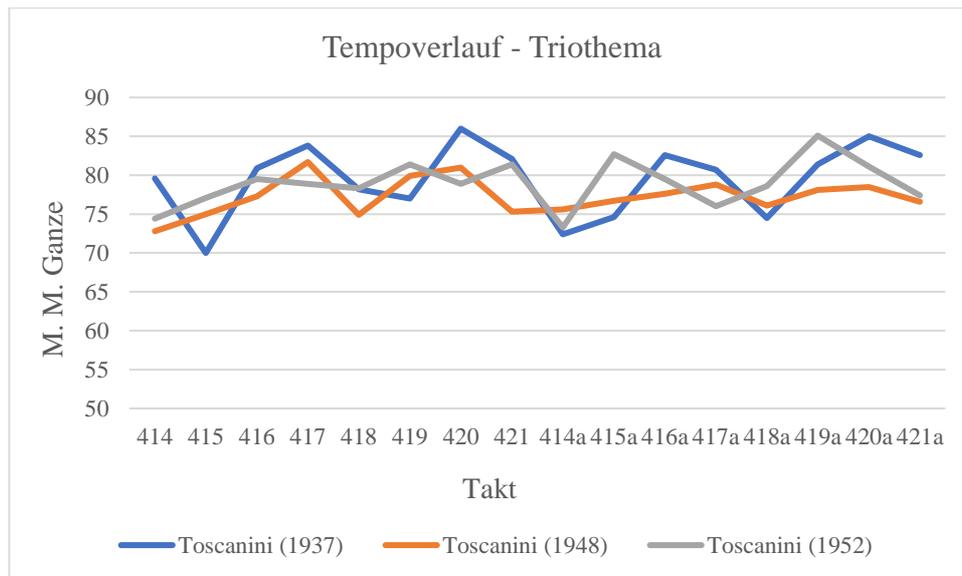


Abbildung 24: Tempoverläufe des Triothemas in Toscaninis drei Aufnahmen

Der Vergleich des ersten Satzes zwischen Toscaninis früheren und letzten Aufnahme ist interessant. Die Dauer des Satzes beider Aufnahmen weicht nicht sehr stark voneinander ab, sie liegt bei ungefähr 30 Sekunden (1937 – 12:56 und 1952 – 13:30). Trotzdem ist deutlich zu spüren, dass er den Satz seiner früheren Aufnahme noch agogischer dirigierte.

Im Fall von Karajan ist weder bei den Tempi des Scherzos noch bei jenen des Trios in einem Zeitraum von etwa 35 Jahren eine große Änderung zu erkennen, allerdings ist ein kleiner Unterschied in der Temponahme zwischen der ersten und den anderen Aufnahmen gegeben. Sein Tempo des Scherzos von 1947 ist langsamer als die weiteren Aufnahmen. Sein Triotempo ist jedoch ein wenig schneller als die anderen. (Der Unterschied des Triotempos von 1947 und 1983 ist etwas größer) Der Vergleich der Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte zeigt einen grundsätzlichen Tempounterschied zwischen der Aufnahme von 1947 und der anderen. In den Aufnahmen, ab dem Jahr 1955, ist der Ausdruck der halbtaktigen dynamischen Bezeichnung (*ff-f-f*) mit den langsameren Tempi deutlicher als in der Aufnahme von 1947. In der Aufnahme von 1976-77 ist dies am deutlichsten zu hören.

Aufnahmejahr	1947	1955	1962	1976-77	1983
T. 412 (M. M. $\bullet$ )	80.8	71.9	73.7	70.4	72.8
T. 413 (M. M. $\bullet$ )	80.3	74.1	75.4	71.8	71.3

Tabelle 24: Karajans Tempi der ersten beiden „Presto“-Takte in seinen fünf Aufnahmen

Im „stringendo il tempo“ ist der Unterschied zwischen den Tempi der ganz frühen und der anderen Aufnahmen auch bemerkenswert. Der Tempoumfang, während der Beschleunigung, ist bei seiner Aufnahme von 1947 größer, obwohl die Tempi in allen fünf Aufnahmen zu Beginn des stringendo ähnlich sind (der Umfang der Tempi von T. 404: M. M.  $\text{♩} = 121.5-126.7$ ). Bei Karajan ist beachtenswert, dass die Tempi des Scherzos und Trios in seinen vier Gesamteinspielungen (1955-1983) im Grunde gleich bleiben (allerdings ist das Triotempo in seiner späten Aufnahme von 1983 ein wenig langsamer.) Dies gilt auch für das „stringendo“. Die Tempi in seinen Gesamteinspielungen überschreiten während des „stringendo“ M. M.  $\text{♩} = 135$  nicht, während das Tempo von 1947 M. M.  $\text{♩} = 145.5$  erreicht.

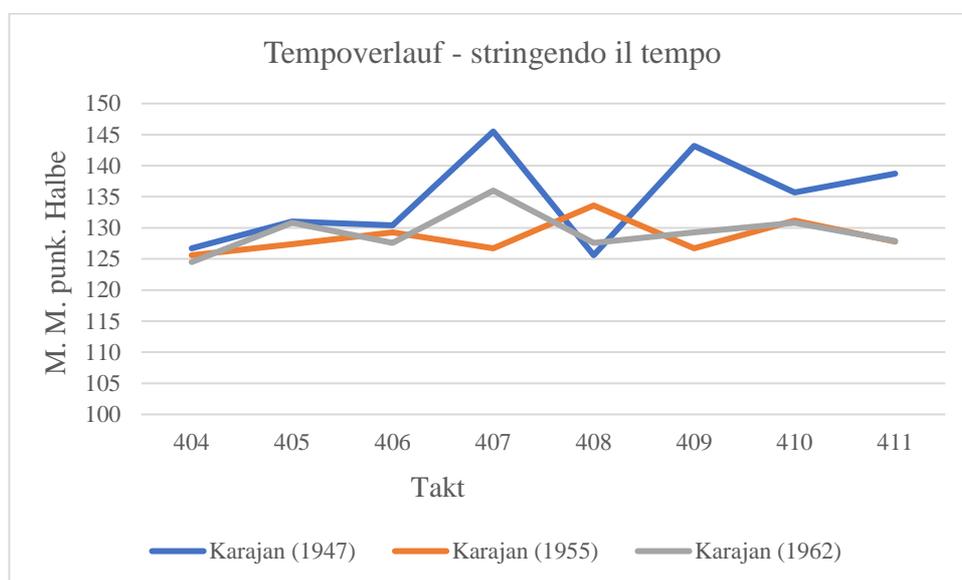


Abbildung 25: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Karajans Aufnahmen von 1947, 1955 und 1962

Abgesehen von den Unterschieden der durchschnittlichen Triotempi zwischen den Aufnahmen befindet sich kein wesentlicher Unterschied beim Trio. Möglicherweise unterscheidet sich die klangliche Ästhetik der Holzbläser in den Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern (1962, 1976-77 und 1983) im Vergleich zu den zwei früheren Aufnahmen deutlich. Neben dem hohen spieltechnischen Niveau des Orchesters dürfte die aufnahmetechnische Entwicklung eine große Rolle gespielt haben.<sup>306</sup>

<sup>306</sup> U. Schreiber schrieb dies bezogen auf den Zyklus von 1962: „Tatsächlich markiert der 1962 unter absolut professionellen Bedingungen in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche produzierte Zyklus [...] insgesamt einen deutlichen Fortschritt gegenüber dem älteren. Das betrifft die Klangtechnik mit ihrer ungleich besseren Differenzierung des für Karajan besonders wichtigen Baßbereichs, aber auch spieltechnische und interpretatorische Details [...]“ U. Schreiber, *Seid umschlungen Millionen!*, S. 145.

#### 4-9-4-6-2. Die Änderung der Triotempi im Laufe der Zeit

Im Gegensatz zu den Fällen von Toscanini und Karajan sind einige Dirigenten in der Tabelle 23 zu sehen, deren Tempi sich im Laufe der Zeit änderten. Es ergeben sich dabei zwei Möglichkeiten, wie sich das Tempo ändert, es wird entweder schneller oder langsamer. Die Triotempi von Abbado, Coates, Jansons und Weingartner sind in ihren späteren Aufnahmen schneller, während sie bei Bernstein, Celibidache, Furtwängler und Klemperer langsamer erfolgen. Die größte und auch interessanteste Änderung ist in den zwei Aufnahmen von Celibidache zu finden, welche in dieser Dissertation bereits behandelt wurde.<sup>307</sup> Die Änderungen bei Klemperer und Coates wurden auch behandelt.<sup>308</sup>

Außer bei den gerade erwähnten drei Fällen sind beim Hören die Änderungen von Abbado und Furtwängler deutlicher erkennbar als bei den anderen. Bernsteins Verlangsamung des Triotempos in seiner letzten Aufnahme (1989) ist im Vergleich zu seinen zwei früheren Aufnahmen (1964 und 1979 in Wien) eindeutig zu erkennen, allerdings im Vergleich zum Konzertmitschnitt in Salzburg (1979) nicht ganz so klar. Hinsichtlich der spürbaren Änderung beim Hören stellt sich die Frage, warum die Änderungen bei Abbado und Furtwängler deutlicher zu spüren sind als bei den anderen, obwohl die Unterschiede des Triotempos nicht deutlich größer sind. Beispielsweise beträgt der Unterschied bei Abbado 7.2 Metronomwerte. Dies weicht nicht stark von den Unterschieden bei Janson (6.3) und Weingartner (8.6) ab. Der Unterschied bei Weingartner ist größer als bei Abbado. Meines Erachtens hängt diese *spürbare Tempoänderung* mit den *Tempobereichen* zusammen. Abbados spürbar schnelleres Tempo in seiner letzteren Aufnahme kann die Bedeutung haben, dass das Tempo in einem anderen Tempobereich als das in seiner früheren Aufnahme liegt. Natürlich ist der Unterschied beider Bereiche nicht allzu groß, aber dennoch spürbar. Dies erinnert an den spürbaren Unterschied zwischen Herreweghes Tempo (M. M.  $\bullet = 92.8$ ) und den Tempi einiger Dirigenten der historischen Aufführungspraxis, welche M. M.  $\bullet = 81.7-86.9$  betragen.<sup>309</sup> Dass nur wenige Aufnahmen ein solches Triotempo (gegen M. M.  $\bullet = 90$ ) erreichten und mehr Aufnahmen eher dem Tempo von Abbados früherer Aufnahme entsprechen,<sup>310</sup> könnte ein Beweis für die kleine Änderung des

---

<sup>307</sup> Vgl. S. 89-91.

<sup>308</sup> Vgl. S. 87-89 (Klemperer) und 81-84 (Coates).

<sup>309</sup> Vgl. S. 101-103.

<sup>310</sup> Abgesehen von den drei Aufnahmen, deren Triotempi schneller als M. M.  $\bullet = 100$  sind, befinden sich vier Aufnahmen, deren Tempi M. M.  $\bullet = 88-92$  betragen. Dennoch sind 16 Aufnahmen vorzufinden, deren Tempi M. M.  $\bullet = 81-85$  sind.

Tempobereichs bei Abbado sein. Die Änderung bei Furtwängler kann in der gleichen Art und Weise interpretiert werden, mit dem Unterschied, dass im Fall von Furtwängler die Änderung zu einem langsameren Tempobereich führte.

Abbados Änderung des Triotempos ist bemerkenswert, da nicht nur sein Triotempo, sondern auch seine Tempi für die Neunte in der Aufnahme von 2000 schneller geworden sind. Dies ist anhand des Vergleichs der Spieldauer beider Aufnahmen leicht zu erkennen:

	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz
Abbado (1986)	17:13	14:21	17:09	24:00
Abbado (2000)	14:22	13:03	12:48	22:02

Tabelle 25: Spieldauer jedes Satzes der Neunten in Abbados beiden Aufnahmen

In der Tabelle 25 ist erkennbar, dass Abbados Temponahme in einer späteren Aufnahme wesentlich geändert wurde. Dies ist anhand der Unterschiede der Spieldauer zwischen dem ersten und dritten Satz deutlich zu sehen. In den letzten Aufnahmen zur Neunten von Bernstein (1989) und Celibidache (1987) ist die längere Spieldauer in allen Sätzen außer in den früheren Aufnahmen zu sehen, da die Triotempi in den späteren Aufnahmen langsamer wurden.

	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz
Bernstein (1979, Wien)	15:19	11:15	17:49	26:29
Bernstein (1989)	18:04	12:02 <sup>311</sup>	20:14	28:57
Celibidache (1958)	15:14	11:33	15:25	26:13
Celibidache (1987)	17:32	12:31	18:01	28:55

Tabelle 26: Spieldauer jedes Satzes der Neunten in den Aufnahmen von Bernstein und Celibidache

Jener Fall, dass die Spieldauer in allen Sätzen der späteren Aufnahmen durch einen Dirigenten kürzer als die der früheren geworden sind, ist, außer bei Abbado, in dieser Dissertation nicht vorzufinden.

Bezogen auf die kürzer gewordene Spieldauer bzw. die schneller gewordenen Tempi Abbados in der Aufnahme von 2000 ist auf seine Ansicht zu den Metronomangaben Beethovens zu achten. Im Gespräch mit W. Schreiber, welches sich im Booklet zu seiner

---

<sup>311</sup> Die Spieldauer des zweiten Satzes in Bernsteins Aufnahme von 1989 beträgt 10:44 (Aufnahme auf CD). Die Wiederholung des A-Teils des Scherzos ist in der CD-Aufnahme nicht vorhanden, obwohl jene im Konzert verwendet wurde, wie es auch anhand der DVD-Version (des gleichen Konzerts) zu erkennen ist. Die Spieldauer in der Tabelle 25 stellt bereits die korrigierte Dauer dar.

zweiten Gesamteinspielung befindet, rechtfertigte Abbado Beethovens Metronomangaben in zweierlei Hinsicht. Erstens die Möglichkeit der Ausführung<sup>312</sup> und zweitens die Tempo-Relation.<sup>313</sup> Obwohl Abbado zugab, dass einige fragliche Angaben existieren,<sup>314</sup> ist anzunehmen, dass er in seiner zweiten Gesamteinspielung grundsätzlich versuchte, die Angaben des Komponisten zu verwirklichen. Die kürzere Spieldauer bzw. schnelleren Tempi sind als Resultat eines solchen Versuches zu verstehen. Dies gilt auch für das schnellere Triotempo in seiner Aufnahme von 2000.

Ein schnelleres Tempo ist auch im „stringendo il tempo“ deutlich zu erkennen, wie es in der folgenden Abbildung zu sehen ist

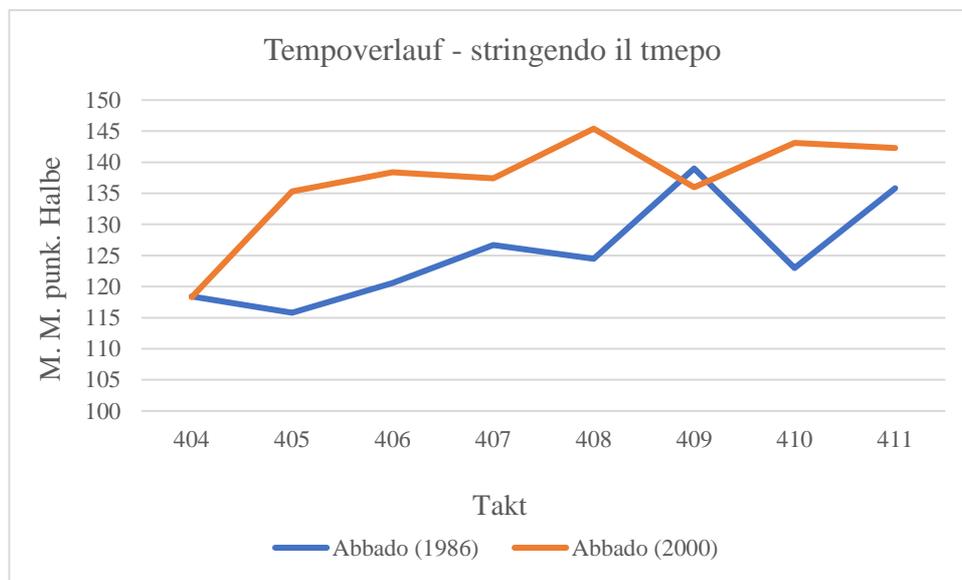


Abbildung 26: Tempoverläufe des „stringendo il tempo“ in Abbados beiden Aufnahmen

In der Abbildung 26 ist zu sehen, dass die Tempi zu Beginn und zum Ende des „stringendo“ beider Aufnahmen nicht sehr unterschiedlich sind. Allerdings bewegt sich das „stringendo“ generell in einem schnelleren Tempo als in Abbados späterer Aufnahme, was beim Hören auch sofort auffällt. Dass die Tempi zu Beginn des „stringendo“ beider Aufnahmen praktisch gleich sind, bedeutet nicht, dass die Tempi vor dem „strin-

<sup>312</sup> „Und man dachte früher, einige Beethoven-Metronomisierungen seien zu schnell. Ich finde, sie sind nicht zu schnell, es ist eine Sache der Gewohnheit.“ Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 42-58, hier: S. 46.

<sup>313</sup> „[...] die direkten Tempo-Relation zwischen den einzelnen Sätzen aber geben uns klare Hinweise auf die charakteristischen Tempobezüge innerhalb der Symphonien.“ Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 46.

<sup>314</sup> Wir können bei bestimmten Zahlen nicht hundertprozentig sicher sein, ob Beethoven wirklich ein beispielsweise beinahe unspielbares, überhitztes Tempo vorschwebte [...]“ Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 46.

gendo“ auch gleich waren. Das Tempo in seiner Aufnahme von 2000 ist vor dem „stringendo“ schneller. Abgesehen vom Tempounterschied zwischen beiden Aufnahmen ist keine Abweichung bei der ersten Erscheinung des Triothemas zu erkennen. In der folgenden Abbildung 27 sind nicht nur die relativ geringen Temposchwankungen, sondern auch die ähnlichen Tempoverläufe der beiden Aufnahmen zu sehen:

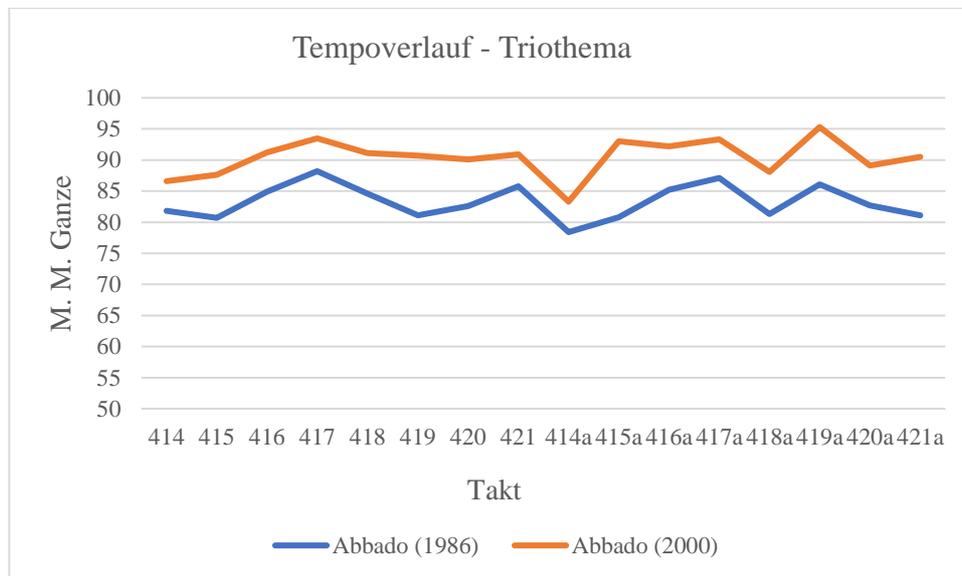


Abbildung 27: Tempoverläufe des Triothemas in beiden Aufnahmen Abbados

Ein merklicher Unterschied zwischen beiden Aufnahmen ist in den Takten 454-474 zu finden. Dabei handelt es sich um das Hervorheben der Synkopen ab dem Takt 458 seiner späteren Aufnahme, welches mit crescendo ab dem Takt 456 noch deutlicher zu spüren ist.

Einige Anmerkungen, die beim Hören auffallen, sind in den Aufnahmen von Weingartner (1935) und Jansons (2012) zu hören. Bei Weingartner kann man beim erstmalig eintretenden Triothema etwas hören, was nicht in der Partitur angegeben ist. Der dritte Takt des Themas (bei Oboen- und Klarinettenstimmen) besteht aus einer punktierten Halben und zwei Achtel. Bei Weingartner hört man allerdings nicht nur zwei Achtel, sondern immer mehr als zwei Noten.



Abbildung 28: Die ersten fünf Takte des Triothemas (T. 414-418) in der Partitur (oben) und in der Aufnahme Weingartners von 1935 (unten). Womöglich sind die Noten nach Weingartners Aufnahme nicht ganz identisch, was auch tatsächlich in der Aufnahme zu hören ist. Trotzdem klingt das Thema beim erstmaligen Auftreten bei Weingartner (1935) wie in der Abbildung 28.

Es ist merkwürdig, dass man in seiner früheren Aufnahme (1926) zwei Achtel hört, die der Angabe der Partitur entspricht. Noch merkwürdiger in seiner Aufnahme von 1935 ist, dass das Thema in den weiteren Erscheinungen mit Horn, Fagott und Streichern problemlos weiterverläuft. Stellen die drei Noten im dritten Takt des Themas ein kleines Auseinandergehen zwischen der ersten Oboe- und Klarinettenstimme dar? Allein durch das Hören ist es schwer, den Grund dafür zu erkennen.

In der späteren Aufnahme von Jansons (2012) fällt der dynamische Unterschied bei der Wiederholung des Themas auf (beim ersten Erscheinen des Themas), während die Wiederholung in den meisten Fällen bedeutungslos bleibt. Um den dynamischen Unterschied hervorzuheben, ließ Jansons das Thema beim allerersten Erscheinen viel stärker als die in der Partitur stehende dynamische Bezeichnung (*piano*) aufführen und bei der Wiederholung leiser werden. Im Takt 419 hebt er die Fagottstimme ein wenig hervor. Dadurch gelang es Jansons, das Thema bei seinem ersten Erscheinen plastisch erklingen zu lassen, obwohl die Ausführung des Themas mit Wiederholung nur kurz andauert (bei Jansons Aufnahme von 2012 dauert jene ungefähr 12 Sekunden).

## 5. Das Tempoproblem im Finale der neunten Symphonie Beethovens

Das Finale des vierten Satzes bzw. der ganzen neunten Symphonie besteht aus vier Teilen: das achttaktige „poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro“ (2/2, T. 843-850), welches zum „Prestissimo“ (2/2, T. 851-915) führt, das viertaktige „Maestoso“ (3/4, T. 916-919) und „Prestissimo“ (2/2, T. 920-940). Das „Prestissimo“ metronomisierte Beethoven mit M. M.  $\text{♩}=132$  und das „Maestoso“ mit M. M.  $\text{♩}=60$ , wie im Konversationsheft Nr. 122 (11v und 12r), im Brief an den Verlag Schott's Söhne und auch in den weiteren Quellen (wie in der Liste des Magazins Cäcilia und im Brief an Moscheles) zu erkennen ist.

### 5-1. „Prestissimo“ oder „Presto“

Bevor hier das Tempoproblem im Finale hinsichtlich der Diskrepanz zwischen der italienischen Tempoangabe „Prestissimo“ und der Metronomangabe  $\text{♩}=132$ , behandelt wird, ist es wichtig, sich die Veränderung der italienischen Tempoangabe anzusehen, deren Spur man im Autograph der Symphonie finden kann. Merkwürdigerweise wurde diese Änderung im Autograph in bekannten Büchern und Aufsätzen wie *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* von Weingartner und *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven* von Markevitch, in denen Vorschläge für die Aufführung der Symphonien Beethovens behandelt wurden, nicht erwähnt. Dasselbe gilt für die von Grove, Riezler, Nef und Schenker geschriebenen Büchern bzw. Aufsätzen. Für das äußerst kontrovers diskutierte Tempoproblem im Trio des zweiten Satzes der Symphonie erwähnte zwar Weingartner die Eintragung Beethovens „Prestissimo“ im Autograph<sup>315</sup>, allerdings nicht die Stelle im Finale. Anders als Weingartner erwähnte Norrington die Veränderung der Angabe „Prestissimo“ zu „Presto“ im Autograph seiner *Performance note* zur Neunten,<sup>316</sup> allerdings unterblieb eine Erwähnung von Beethovens Eintragung im zweiten Satz. Die Änderung wurde in Norringtons *Performance note* nicht weiterbehandelt. Auf die Frage, ob die Tempoangabe für den Teil (T. 851-915) des vierten Satzes „Prestissimo“ oder „Presto“ sei, machte erst die Urtext-Ausgabe und der dazugehörige Kritische Bericht Mitte der 1990er Jahren aufmerksam. Laut der von J. Del Mar herausgegebenen Urtext-

<sup>315</sup> Vgl. Weingartner, *Ratschläge*, S. 159.

<sup>316</sup> „It is shown only as Presto in the manuscript.“ Norrington, *Performance note*, S. 34.

Ausgabe steht für den Teil (T. 851-915)<sup>317</sup> „Presto“ statt „Prestissimo“, was sich allerdings nicht durch andere Partitur-Ausgaben (z. B. Schott, Peters und Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel) bestätigen lässt.

### 5-1-1. Das Autograph

Wie bereits erwähnt wurde, ist die Veränderung der Tempoangabe im Autograph klar ersichtlich. Im Autograph steht die früher aufgeschriebene Tempoangabe „Prestissimo“, die Beethoven mit einem Bleistift ausstrich und durch die neue Angabe „Presto“ substituierte. Neben den eingetragenen Angaben befindet sich noch eine weitere Eintragung: *Mälz: 132*, welche Mälzels Metronom 132 bedeutet. Diese befindet sich am Anfang des ersten „Prestissimos“ (T. 851).



Abbildung 29: Beethovens Veränderung der Tempoangabe im Takt 851 in seinem Autograph.<sup>318</sup>

Wann genau Beethoven diese neue Tempoangabe und metronomische Ziffer eintrug, ist unbekannt. Allerdings kann aus der Ziffer 132, die identisch mit der endgültigen Metronomangabe dieses Teils ist, vermutet werden, dass diese Eintragung im späten September

<sup>317</sup> Für den Teil (T. 920-940), der nach Maestoso erfolgt, wurde entsprechend den anderen Ausgaben das Prestissimo als Tempoangabe ausgedruckt.

<sup>318</sup> <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/beethoven/de/sinfonien/9/4/6/16.html> (Zugriff am 17. 03. 2017).

1826 erfolgt ist, als Beethoven mit seinem Neffen, Karl, die Neunte metronomisierte.<sup>319</sup> Durch diese Eintragung sollte auch betont werden, dass die Eintragung einer Tempoangabe „Prestissimo“ im Takt 920 nach dem Maestoso (T. 916-919) erfolgt. Diese wurde, wie bereits in der vorherigen Eintragung bzw. Veränderung für den Teil ab T. 851, mit einem Bleistift eingetragen. Aber anders als die vorherige Eintragung wurde sie dort eingetragen, wo ursprünglich keine Tempoangabe vorhanden war. Vor seiner späteren Eintragung zum Takt 851 musste Beethoven hier (T. 920) nicht extra die entsprechende Tempoangabe „Prestissimo“ angeben, da die ursprüngliche Tempoangabe für den Teil ab T. 851 „Prestissimo“ war und er es für selbstverständlich erachtete, dass nach dem viertaktigen „Maestoso“ wieder das „Prestissimo“ als Tempoangabe erfolgen müsse, falls keine andere Tempoangabe notiert wurde. Aber zum Zeitpunkt der Metronomisierung der Symphonie korrigierte Beethoven das *erste* „Prestissimo“ zum „Presto“, dies wahrscheinlich gemeinsam mit der Metronomangabe  $\text{♩}=132$  und zugleich dürfte er an das entsprechende Tempo nach dem „Maestoso“ gedacht haben, welches „Prestissimo“ gewesen ist. Dadurch wird die Temporelation zwischen den beiden Teilen (T. 851-915 und T. 920-940) natürlich anders. Im Autograph entsteht der Eindruck, als ob Beethoven die andere Temporelation zwischen den (in den meisten Ausgaben gedruckten) beiden „Prestissimi“ beabsichtigten würde.

Obwohl die Veränderung im Autograph nicht nur zu einem späteren Zeitpunkt als die Komposition des Werkes selbst, sondern auch zum Zeitpunkt der Metronomisierung entstanden ist, ist die Frage zu stellen, ob die Veränderung als endgültige Fassung Beethovens verstanden werden sollte. Obwohl es selbstverständlich ist, dass zu Erforschung von Beethovens Werken das Autograph als sehr wichtig gilt,<sup>320</sup> – nicht nur bei der Neunten, sondern generell bei Beethoven –<sup>321</sup> muss das Verhältnis zwischen einem Autograph eines Werkes und der letzten Fassung stets beachtet werden, da ein Autograph im Allgemeinen oft nicht die letzte Fassung des Werkes repräsentiert.<sup>322</sup> Im Fall von

---

<sup>319</sup> „Da die Metronomisierung der Neunten erst am 27. September 1826, noch nach der Drucklegung des Werkes erfolgte, dürfte diese Eintragung ebenfalls aus dieser Zeit stammen.“ Hauschild, Kritischer Bericht, S. 274.

<sup>320</sup> „[...] but the autograph still has to be given its due consideration as the primary source.“ J. Del Mar, A note on the textual sources used in these recordings, S. 22-26, hier: S. 24.

<sup>321</sup> „Dennoch kommt dem Autograph eines Werkes zentrale Bedeutung für die musikalische Textgestalt zu, und es wird für kritische Ausgaben immer als Hauptquelle (>Quelle A.) herangezogen, soweit es erhalten bzw. zugänglich ist.“ Brosche, Autographe, S. 65-69, hier: S. 66.

<sup>322</sup> „Autographe Werkpartituren, selbst autographe Reinschriften müssen nicht immer die endgültige Lesart vorweisen. So enthalten zum Beispiel autorisierte Abschriften – insbesondere abschriftliche Stichvorlagen – oft spätere Korrekturen des Komponisten, die er nicht mehr in seinem Autograph nachtrug.“ Debryn, Autograph, Sp. 1082-1098, hier: Sp. 1090.

Beethovens Werken gilt dies besonders.<sup>323</sup> Im Fall seiner Neunten ist dieses Verhältnis deutlich erkennbar.

Durch den Vergleich zwischen dem Autograph der Neunten und dem Konversationsheft, in dem der Prozess der Metronomisierung zum Werk dokumentiert ist,<sup>324</sup> behauptet J. Del Mar jedoch, dass diese Veränderung als die endgültige Fassung Beethovens zu betrachten sei, wie man aus der von ihm herausgegebenen Urtext-Partitur und dem damit zusammenhängenden Kritischen Bericht erfahren kann. Zu seiner Behauptung ist die Ziffer 88 im Konversationsheft, die ohne einen darauf beziehenden Notenwert steht, ein Schlüssel.

J. Del Mar verknüpfte das *erste* „Prestissimo“ (das er zum Presto änderte) mit der im Konversationsheft und dem im Brief an den Verlag Schott, der am 13. Oktober 1826 geschrieben wurde, eindeutig bezeichneten Metronomangabe  $\text{♩}=132$ . Das *zweite* „Prestissimo“ verband Del Mar mit der im Konversationsheft *nicht* eindeutig bezeichneten Ziffer 88, die seines Erachtens eine Ganze als die darauf beziehenden Notenwert habe.<sup>325</sup> Obwohl die Ziffer 88 im Konversationsheft mit dem Buchstaben F[inale] verbunden ist,<sup>326</sup> kann die Behauptung Del Mars nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ziffer 88 und das *zweite* „Prestissimo“ in den weiteren wichtigen Quellen sowie in der Partiturabschrift für den König von Preußen und im Brief an Schott, niemals vorkommen. Del Mar behauptet, dass Karl beim Schreiben der Metronomangaben zur Partiturabschrift für den König von Preußen vergessen habe, wo die Ziffer 88 hingehört.<sup>327</sup> Wenn darauf Rücksicht genommen wird, dass die Partiturabschrift nur wenige Tage nach der Metronomsitzung nach Berlin abgeschickt wurde,<sup>328</sup> bleibt seine Behauptung über Karls Fehler fragwürdig. Außerdem ist weiterhin unerklärbar, weshalb die Ziffer 88 im Brief an Schott, in dem alle Metronomangaben zur Neunten vorhanden sind, weggefallen ist. Auch in weiteren Quellen, in welchen die Metronomangaben vorhanden sind, z. B. in der Liste aus der Cäcilia und im Brief an Moscheles, existiert jene Ziffer nicht.

---

<sup>323</sup> „Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Beethoven [...] das Autograph gegenüber dem ausgeführten Druck niedrig einschätzte.“ Kropfringer, Beethoven, Sp. 667-944, hier: Sp. 887.

<sup>324</sup> Konversationsheft (Nr. 122 - 11v und 12r), siehe, S. 24.

<sup>325</sup> Vgl. J. Del Mar, Critical commentary, S. 71-72.

<sup>326</sup> Vgl. Beethovens Konversationshefte, Band 10, S. 245.

<sup>327</sup> „It is only unfortunate that Karl came to write the metronome marks into F [Partiturabschrift für den König von Preußen], he could no longer remember where the 88 belonged. His confusion could have been exacerbated by the fact that [bar] 851, like 920, is marked Prestissimo in F, so that 920 would have appeared not to require a fresh M. M.“ J. Del Mar, Critical commentary, S. 72.

<sup>328</sup> „[...] while the Abschrift was only delivered to the King at the end of September.“ J. Del Mar, Critical commentary, S. 18; „Die Partitur wurde Ende September 1826 nach Berlin übersandt.“ Hauschild, Kritischer Bericht, S. 260.

Vor dem Erscheinen seiner sogenannten Urtext-Ausgabe zur Neunten im Jahr 1996 wusste Del Mar genau, dass das Autograph der Symphonie nicht Beethovens endgültige Fassung des Werkes repräsentiert, wie man aus seinem Text zur Gardiners 1994 veröffentlichten Gesamteinspielung erfahren kann.<sup>329</sup> Bezüglich seiner Entscheidung zur Veränderung der Tempobezeichnung, die er trotz seiner Quellenkenntnis mangelhaft begründet traf, ist es beachtenswert, wie der Dirigent Goodman, der Del Mars Korrekturliste zur Symphonie zu seiner Aufnahme im Jahr 1988 benutzte,<sup>330</sup> über seine Tendenz spricht; „I think he [Del Mar] has unwittingly made too many ‘final’ decisions which are more personal than he might think.“<sup>331</sup>

### 5-1-2. Die Stichvorlage für die erste Ausgabe

In der im August 1826 beim Verlag Schott erschienenen allerersten Ausgabe der Neunten ist eine merkwürdige und auch interessante Differenz bezüglich der Tempoangabe für das *erste* „Prestissimo“ (T. 851-915) vorhanden, allerdings nicht in der Partitur, sondern in den Stimmen der Ausgabe. Obwohl die Tempoangabe für den Teil nicht einheitlich ist, wurde in der Partitur die Angabe „Prestissimo“ gedruckt. In mehreren Stimmen wurde das *Presto* als Tempoangabe gedruckt.

Presto	Prestissimo
Streicher, Flöten/Piccolo, Oboen, 1. Klarinette, Fagotte/Kontrafagott, Becken, Tambourin, Chor	2. Klarinette, Hörner in D/B, Trompeten, Pauken,

Tabelle 27: „Presto“ oder „Prestissimo“ als Tempoangabe zum ersten „Prestissimo“-Teil (T. 851-916) in den Stimmen der allerersten Ausgabe des Werkes (Schott-Ausgabe 1826)

<sup>329</sup> „Hence they [the editors of Breitkopf-Edition] could not know that [...] there remain some details and even some important notes which are only correct in the autograph, ... And it is true that Beethoven added so many hundreds of revisions to the Stichvorlage that it is on balance more reliable than the autograph as a guide to Beethoven’s final intentions; but the autograph still has to be given its due consideration as the primary source.“ J. Del Mar, A note on the textual sources used in these recordings, S. 24; Sinngemäß ist sein Kommentar über das Autograph zu dessen Faksimile-Ausgabe zu sehen: „But awesome though this manuscript is, we must remember that it is not the Holy Grail; it does not represent in every detail Beethoven’s final intentions for the Ninth Symphony“ J. Del Mar, Beethoven Sinfonie Nr. 9 op. 125, Autograph, Faksimile, S. 10 (Kommentar).

<sup>330</sup> Dirigenten, die J. Del Mars Korrekturliste benutzten, vgl. Tabelle 62, S. 191.

<sup>331</sup> Aspin, Conducting the Del Mar edition of Beethoven’s ninth symphony, S. 183-190, hier: S. 185.

Dieser Tabelle zufolge sind im Takt 851 keine Tempoangaben für die drei Posaunen- und der Triangelstimme gedruckt worden. Die fehlende Angabe bezüglich der Posaunenstimmen ist auf die autographen Stimmen zurückzuführen, in denen, wie in den Stimmen der Erstausgabe, die Tempoangabe des ersten „Prestissimo“ fehlt und lediglich das „Maestoso“ und das zweite „Prestissimo“ vermerkt wurden. Die Stichvorlage für die Posaunenstimmen der Erstausgabe ist von der autographen Stimmen abgeschrieben worden.<sup>332</sup>

Die Benutzung dieser Stimmen bei einer Aufführung dürfte keine Konfusion verursacht haben, da die Tempoentscheidung vom Dirigenten ausging.

Diese Differenz resultierte aus der Stichvorlage der ersten Ausgabe. Die Partiturabschrift, die als Stichvorlage benutzt wurde, ist von insgesamt sechs Kopisten<sup>333</sup> im Frühjahr 1824 gemacht<sup>334</sup> und im Januar 1825 an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz übersandt worden, wie man anhand eines am 22. Januar 1825 an den Verlag Schott geschriebenen Brief erfährt.<sup>335</sup> Anhand des Zeitpunkts der Ausfertigung der Partiturabschrift ist es möglich daraus zu folgern, dass jene für die Uraufführung benutzt worden ist.<sup>336</sup> Aus dem Vergleich zwischen der Partiturabschrift und dem Konversationsheft gehen Indizien hervor, aus denen man schließen kann, dass die Partiturabschrift für die Proben der Uraufführung benutzt worden ist. Beispielsweise die Vortragsbezeichnung „stesso tempo“ im Konversationsheft, die wahrscheinlich vom Dirigenten Umlauf erwähnt wurde, sie befindet sich in der Partiturabschrift, wo der 12/8-Takt im dritten Satz

---

<sup>332</sup> Hauschild, Kritischer Bericht, S. 260.

<sup>333</sup> „Tatsächlich haben an der Abschrift sechs Kopisten mitgearbeitet.“ Bresch, Kompositorische Änderungen in der Partitur der 9. Symphonie, S. 113-143, hier: 121; Del Mar behauptete auch, dass insgesamt 6 Kopisten daran gearbeitet haben sollen: „In its original form it was written by two copyists ... These later insertions, written by four other copyists...“ J. Del Mar, Critical commentary, S. 16; Anders als Bresch und J. Del Mar schrieb Hauschild, dass die „Partiturabschrift nach Px [erste Partiturabschrift von Kopistenhand, größtenteils verloren gegangen] von Ferdinand Wolanek und zwei bis drei weiteren Kopisten“ abgeschrieben ist. Hauschild, Kritischer Bericht, S. 260; Auf der Website von Juilliard Manuscript Collection steht folgendes über die Kopisten geschrieben: „Manuscript full score in black ink by two unidentified copyist...“ <http://juilliardmanuscriptcollection.org/composers/beethoven-ludwig-van/> (Zugriff am 26. 11. 2015).

<sup>334</sup> „Copyist's score dating from the first quarter of 1824 [...]“ J. Del Mar, Critical commentary, S. 16; „Die Stichvorlage dürfte daher in ihrem Hauptbestand etwa März/April 1824 entstanden sein und geht den Aufführungsmaterialien chronologisch voraus.“ Bresch, Kompositorische Änderungen in der Partitur der 9. Symphonie, S. 122.

<sup>335</sup> „Am 16ten Jenner sind Beyde werke [op. 123 und op. 125] bey Frieß abgegeb.[en] worden...“ Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 9, Brief Nr. 1925.

<sup>336</sup> Vgl. „It was almost certainly this copy that was used on that occasion [at the first performance].“ Del Mar, Critical commentary, S. 17; Hauschild, Kritischer Bericht, S. 260: „Die Stichvorlage zur neunten Symphonie war eine ältere Kopie, die schon im Frühjahr 1824 angefertigt worden war und zur Uraufführung (7. 5. 1824) gedient hat. Nur einige Blätter daraus wurden später ersetzt. Die beiden Partituren [op. 123 und op. 125] wurden erst am 16.1.1825 abgegeben.“ Fußnote zum Brief Nr. 1881, Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 369.

anfängt (T. 99),<sup>337</sup> kommt jedoch im Autograph nicht vor. Der Zeitpunkt der Benutzung und des Abschickens dieser Partiturabschrift zeigt, dass Beethoven bereits mehr als ein Jahr vor seinen Eintragungen bzw. Korrekturen im Autograph über eine entsprechende Tempoangabe nachdachte. Auf der Seite dieses Teils (T. 851 ff.) dieser Stichvorlage<sup>338</sup> bzw. Partiturabschrift befinden sich interessante Spuren, die seine Überlegungen über eine Tempoangabe illustrieren. Die auf der Seite angegebenen drei Tempoangaben sind nicht einheitlich.



Abbildung 30: T. 851 ff. in der Stichvorlage<sup>339</sup>

Die drei Angaben stehen jeweils auf der Seite, etwa in der Mitte zwischen den beiden Violinstimmen und den Chorstimmen. Die oben auf der Seite stehende Angabe ist „Prestissimo“ und die anderen beiden sind „Presto“. Alle Angaben sind als Korrektur, nicht als ursprüngliche Angaben zu klassifizieren. Bei den beiden „Prestos“ ist deutlich erkennbar, dass sie ursprünglich *Prestissimo* waren. Kurioser als der Fall der beiden „Prestos“ ist das „Prestissimo“, da bei dieser Angabe die Spur von zwei Korrekturen zu sehen ist.

<sup>337</sup> Vgl. Beethovens Konversationshefte Bd 6, S. 129 und die Stichvorlage (S. 120), wo der 12/8-Takt anfängt ([http://juilliardmanuscriptcollection.org/ajaxzoom/single.php?zoomDir=/pic/juilliard/BEET\\_ODEJ\\_SCORE&zoomFile=](http://juilliardmanuscriptcollection.org/ajaxzoom/single.php?zoomDir=/pic/juilliard/BEET_ODEJ_SCORE&zoomFile=)) (Zugriff am 01.03.2017).

<sup>338</sup> Die Partiturabschrift ist auf der Website von Juilliard Manuscript Collection zu sehen. (<http://juilliardmanuscriptcollection.org/manuscript/symphony-9-op-125-score-4-movements/>) (Zugriff am: 01.03.2017).

<sup>339</sup> Bezogen auf die Quelle, vgl. Fußnote Nr. 338.

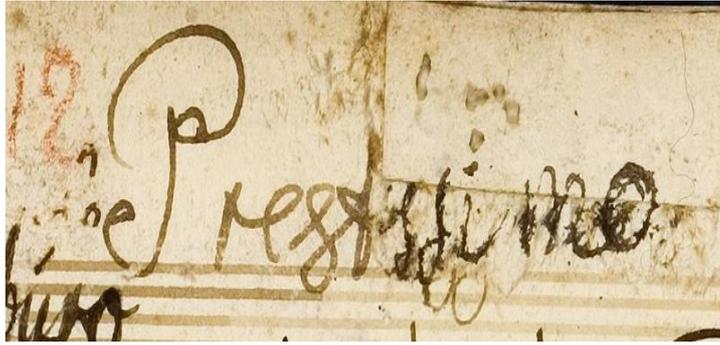


Abbildung 31: Das in der Stichvorlage angegebene korrigierte „Prestissimo“ im T. 851

Die Angabe entsprach zunächst einem „Prestissimo“ und wurde danach zu „Presto“ korrigiert, zuletzt allerdings wieder zu „Prestissimo“<sup>340</sup> umgeändert. Kurz zusammengefasst scheint es so, als ob alle drei Angaben zunächst „Prestissimo“ gewesen wären, aber dann zu „Presto“ verändert bzw. korrigiert wurden und nur das oben angegebene „Presto“ wieder als „Prestissimo“ zurückgekehrt ist. Die Konfusion entsteht nicht nur dadurch, weil die Angaben für denselben einen Teil nicht einheitlich sind, sondern die obere Angabe als eine gleichsam *repräsentative* gelten kann, wie Hauschild schrieb.<sup>341</sup>

Bezüglich der Schrift ist es interessant zu beobachten, dass es im ersten Anblick so aussieht, als ob die drei Tempoangaben bezgl. derselben Stelle nicht aus einer Hand aufgeschrieben bzw. verändert worden wären. Die in den Kritischen Berichten vorkommenden Erklärungen darüber stimmen nicht überein. Hauschild schreibt, dass es Beethoven war, der die drei Tempoangaben korrigierte,<sup>342</sup> während J. Del Mar die Möglichkeit aufzeigt, dass eine von 3 Angaben ursprünglich von Umlauf gewesen sei, der die Uraufführung des Werkes dirigierte.<sup>343</sup> Von beiden Meinungen ist jene von J. Del Mar überzeugender.

Wenn man das oben stehende „Prestissimo“ mit der Eintragung des „Presto“ im Autograph vergleicht, kann daraus geschlossen werden, dass das „Prestissimo“ ursprünglich von Beethovens Hand stammen müsste. Allerdings ist unklar, ob die Streichung, und zwar das *ssimo* vom Wort „Prestissimo“, auch von Beethoven stammt. Ein Vergleich zwischen dem *ssimo* und Beethovens Handschriften<sup>344</sup> macht durchaus wahrscheinlich, dass die

---

<sup>340</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 69-70; Hauschild, *Kritischer Bericht*, S. 274.

<sup>341</sup> „[...] hier später dann aber nur zur repräsentativen oberen Angabe erneut zu Prestissimo rückänderte [...]“ Hauschild, *Kritischer Bericht*, S. 274.

<sup>342</sup> Hauschild, *Kritischer Bericht*, S. 274.

<sup>343</sup> „One of these, probably Umlauf’s Tempomarking, is inked over [...]“ J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 70.

<sup>344</sup> Vgl. Roch, *Handschrift*, S. 309- 313, hier: 309.

Korrektur auch von Beethoven selbst getätigt worden ist.



Abbildung 32: Das oben angegebene korrigierte „Prestissimo“ im T. 851 in der Stichvorlage (links) und „Presto“ in T. 851 im Autograph (rechts)

Das zentral stehende „Presto“, das ursprünglich „Prestissimo“ war, sieht anders aus als das oben erfolgte „Prestissimo“.



Abbildung 33: Das in der Mitte positioniert und korrigierte „Presto“ (zwischen den beiden Violinenstimmen) im T. 851 in der Stichvorlage

Eine mögliche Person, die solch eine Tempoangabe dort eingetragen haben könnte, wäre eventuell ein Kopist. Nach Bresch, in deren Aufsatz sich Informationen über die Kopisten befinden, welche die Neunte abschrieben, ist das Finale des vierten Satzes und die Tutti-Stelle vor dem Beginn des Bass-Rezitatives (T. 208 ff.), deren Tempoangabe auch „Presto“ ist, vom gleichen Kopisten abgeschrieben worden, der von Bresch als Kopist I bezeichnet worden ist.<sup>345</sup> Die zwei „Presto“-Schriften im Takt 851 (in der Mitte der Seite) und T. 208 stimmen nicht überein. Daraus resultierend kann durchaus behauptet werden, dass die zentral positionierte „Presto“-Schrift der hiesigen Seite wahrscheinlich von einer anderen Person geschrieben wurde.

<sup>345</sup> Vgl. Bresch, *Kompositorische Änderungen*, S. 124.

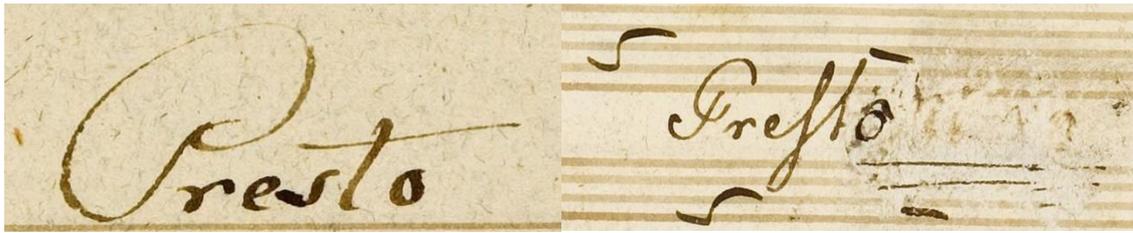


Abbildung 34: Das „Presto“ im T. 208 (links) und das in der Mitte der Seite positioniert und korrigierte „Presto“ im Takt 851 in der Stichvorlage (rechts)

Das bei den Chorstimmen angegebene „Presto“, das eigentlich „Prestissimo“ war, ist ursprünglich mit einem Rötel(stift) eingetragen und nach einer Rasur des *issimo* mit Tinte zu einem *Presto* verkürzt nachgezeichnet worden.

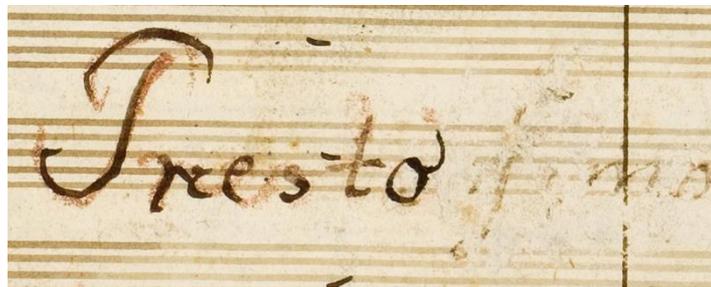


Abbildung 35: Das korrigierte „Presto“ (zu den Chorstimmen) im T. 851 in der Stichvorlage

Zahlreiche mit einem Rötel eingetragene Tempoangaben befinden sich fast immer unterhalb einer Seite der Stichvorlage. Auf keinem Fall stimmen diese Zusätze mit denen durch Tinte aufgeschriebenen Eintragungen überein, da diese meistens oben oder auch in der Mitte stehen. In einigen Fällen steht unterhalb ein anderes Wort als oberhalb. Beispielsweise steht im Takt 83 des dritten Satzes „Tempo primo“ oben, unten allerdings mit Rötel „Adagio“. Im vierten Satz kommt eine Stelle vor, in welcher nur die mit Rötel geschriebene Tempoangabe steht, nämlich „Tempo I“ im Takt 56. Die Merkmale der Rötel-Zusätze zeigen, dass sie weder von den Kopisten noch von Beethoven eingetragen worden sind. Somit ist es höchstwahrscheinlich, dass Umlauf sie eintrug, wie J. Del Mar behauptete.<sup>346</sup> Es sei Umlaufs Gewohnheit gewesen, Bemerkungen auf einer Partitur-Seite zu notieren, so wie sie sich in anderen Partituren von Dirigenten befinden.<sup>347</sup> Er soll sie

<sup>346</sup> „Some tempo indications in red crayon are probably written by Michael Umlauf, who conducted the first performance.“ J. Del Mar, Critical commentary, S. 17.

<sup>347</sup> „Kapellmeister Umlauf stellte durch eine Eintragung mit seinem üblichen roten Bleistift klar [...]“ Albrecht, Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters, [http://www.wieneroboe.at/albrecht/Albrecht\\_UA\\_Beethoven\\_9\\_Deutsch.pdf](http://www.wieneroboe.at/albrecht/Albrecht_UA_Beethoven_9_Deutsch.pdf). (Zugriff

deshalb extra als Hilfsmittel eingetragen haben, weil er die Partitur der Neunten zu einem späteren Zeitpunkt erhielt. Er bekam die Partitur abends am 1. Mai 1824, sechs Tage vor der Uraufführung (7. Mai 1824). Die erste Probe begann bereits am Vormittag des nächsten Tages.<sup>348</sup>

Es ist denkbar, dass die Veränderungen bzw. Korrekturen von „Prestissimo“ zu „Presto“ im Takt 851 des vierten Satzes während der Proben für die Uraufführung des Werkes entstanden sind. Aber ein sicherer Beweis hierfür existiert leider nicht. Es wäre sehr hilfreich gewesen, wenn während der Proben zur Uraufführung eine Diskussion zwischen Umlauf gemeinsam mit den an der Uraufführung beteiligten Musikern und Beethoven über die Tempoangabe bzw. Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ geführt und im Konversationsheft dokumentiert worden wären.<sup>349</sup>

## 5-2. „Maestoso“

Das von Beethoven intendierte Tempo im viertaktigen „Maestoso“-Teil (T. 916-919), also M. M.  $\downarrow=60$ , ist lange Zeit als eine zu schnelle Angabe gesehen worden, wie man aus den Tempovorschlägen<sup>350</sup> und den in den Aufnahmen realisierten Tempi verschiedener Dirigenten<sup>351</sup> erfahren kann. In diesem kleinen Kapitel wird untersucht, wie schnell das Tempo des „Maestoso“ etwa zur Zeit Beethovens war und ob sich einige besondere Merkmale in Beethovens „Maestoso“-Teilen befinden.

### 5-2-1. Die Tempobezeichnung „Maestoso“ in den zeitgenössischen Musiklexika und Theoriebüchern

Ist es möglich, dass das „Maestoso“ die Geschwindigkeit eines gesamten Stückes darstellt, wenn es doch alleine steht? Zunächst ist zu fragen, ob das „Maestoso“ grundsätzlich als eine Bezeichnung zu verstehen ist, die sich eher auf den Charakter eines Stückes als auf

---

am 10. 02. 2017).

<sup>348</sup> „Am 1. Mai (Samstag) abends erhielt Umlauf zum ersten Mal die Partitur der Neunten Symphonie, damit er die Probe vom nächsten Tag vorbereiten konnte.“ und „Die erste Probe im Landständischen Saal von 9 bis 14 Uhr.“ Kojima, Die Uraufführung der Neunten Symphonie Beethovens, S. 390-398, hier: S. 395 und 398.

<sup>349</sup> Vgl. Beethoven, Konversationshefte, Bd. 6, S. 101-168.

<sup>350</sup> Vgl. Tabelle 32, S. 146.

<sup>351</sup> Vgl. Tabelle 68, S. 204-206.

die Geschwindigkeit bezieht. Die im 18. und 19. Jahrhundert erschienenen Musiklexika und Theoriebüchern verzeichnen lediglich die Bedeutung bzw. der Charakter dieser Worte. Eine Erklärung über das Tempo des „Maestoso“ ist nicht unbedingt erforderlich gewesen: z. B. beziehen sich laut Auffassungen von Wolf (1787) („Maestoso“, erfordert einen erhabenen und majestätischen Gang)<sup>352</sup> und L. Mozart (1756) hinsichtlich des Wortes („Maestoso“, mit Majestät, bedachtsam, nicht übereilet)<sup>353</sup> auf den Charakter des Stückes. Durch Letzteres entsteht der Eindruck, dass ein Stück bzw. Teil mit der Bezeichnung „Maestoso“ tempomäßig nicht schnell aufgeführt wird, allerdings ist dies nicht ganz eindeutig, da sich die Erklärung *nicht übereilet* auf den Charakter, das Tempo oder die beiden Bereiche bezieht. Die Tendenz, dass das „Maestoso“ nur hinsichtlich der Bedeutung und des Charakters aufgefasst werden darf, befindet sich auch in den später erschienenen Lexika, z. B. im *musikalischen Conversations-Lexikon* von J. Schuberth (11. Auflage, 1891). Hier wird das Wort mit Hilfe des ursprünglichen Wortes „Maësta“ erklärt: „Maësta, maëstade, Majestät, Grösse, Hoheit. Maestevole, maestevolemente, maëstoso, majestätisch, herrlich, erhaben.“<sup>354</sup> und in einigen Auflagen von *Hugo Riemanns Musik-Lexikon* heißt es: „Maësta (ital.), Majestät: maestoso, majestätisch“<sup>355</sup> in der dritten Auflage (1887), „maëstoso, italienisch, mit Majestät, würdig definiert: häufige Vortragsbezeichnung, auch in Verbindung mit Tempo-Vorschriften“<sup>356</sup> in der elften (1927) und „maestoso [ital. >>majestätisch<<], meistens Verbindung mit einer Tempovorschrift, z. B. lento m., allegro m.“<sup>357</sup> in der dreizehnten (2012).

In anderen Lexika befinden sich Auffassungen des „Maestoso“ nicht nur basierend auf Bedeutung bzw. Charakter, sondern auch auf die Geschwindigkeit. In seinem *musikalischen Lexikon* erklärt Koch (1802) das „Maestoso“ mit Hilfe des Wortes „con gravità“<sup>358</sup>: „Con gravità [...] Obgleich bey diesem Charakter sich das Zeitmaaß mehr langsam, als geschwinde, bewegt, [...]“<sup>359</sup> Im von Gathy redigierten *musikalischen Conversations-Lexikon* (1840) befindet sich eine eigene Auffassung von Asioli über das Tempo

<sup>352</sup> Wolf, Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, S. 95.

<sup>353</sup> L. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, S. 49.

<sup>354</sup> Schuberth, Musikalisches Conversations-Lexikon (11. Auflage), S. 329. (1. Auflage ist im Jahr 1850 in Leipzig erschienen).

<sup>355</sup> Hugo Riemann, Musik-Lexikon (3. Auflage), S. 584.

<sup>356</sup> Hugo Riemanns Musik Lexikon (11. Auflage), S. 1095.

<sup>357</sup> Riemann Musik Lexikon, Bd. 3 (13. Aktualisierte Neuauflage), S. 265.

<sup>358</sup> „Maestoso, majestätisch, erhaben, oder mit Würde. Dieser Charakter verlangt beynahe eben die Art des Vortrages, die oben in dem Artikel *con gravità* beschrieben worden ist.“ Koch, Musikalisches Lexikon, Sp. 922.

<sup>359</sup> Koch, Musikalisches Lexikon, Sp. 359.

*Maestoso*, der es stellt es als Charakter des Tempo zwischen dem *Sostenuto* und *Affettuoso* stellt.<sup>360</sup> Obwohl die Tempobezeichnung *Sostenuto* in diesem Lexikon nicht eindeutig erklärt worden ist,<sup>361</sup> kann das Tempo des „*Maestoso*“ anhand des Lexikons mit der Zusammenfassung der hier genannten zwei Bezeichnungen, also „*Sostenuto*“ und „*Affettuoso*“,<sup>362</sup> eingegrenzt werden, und ist somit eher von langsamen Bewegungen. Eine Auffassung, die in einem der im 20. Jahrhundert erschienenen Lexika<sup>363</sup> verwendet worden ist, befindet sich im *musikalischen Lexikon* von Walther (1732): „*Maestoso*, ... anscheinlich und langsam, jedoch mit einer lebhaften Expression.“<sup>364</sup>

Dass laut den Lexika das Tempo des „*Maestoso*“ eher konsequent langsam ist, widerspricht den Ansichten vieler Musiker über die Metronomangabe Beethoven, wie es anhand der Tempovorschläge und der in den Aufnahmen realisierten Tempi der Dirigenten zu erkennen ist. Anhand einiger Aufnahmen, in denen das von Beethoven intendierte „*Maestoso*“-Tempo erreicht wurde, z. B. die Aufnahme von E. Kleiber (1952) und Rattle (2002), ist es durchaus vorstellbar, wie der „*Maestoso*“-Teil im Beethoven'schen Tempo klingen würde (mit dem Tempo „*Maestoso*“ in den verschiedenen Aufnahmen beschäftigt sich diese Dissertation noch ausführlicher). Es entsteht der Eindruck, dass das Beethoven'sche Tempo schnell ist, oder zumindest mit den Ansichten zum Tempo des „*Maestoso*“ seitens der Lexika nicht übereinstimmt. Es ist denkbar, dass Beethoven für diesen kurzen Teil die Bezeichnung „*Maestoso*“ grundsätzlich in Bezug auf dessen Charakter aufgeschrieben hatte, wie auch bei seiner Verwendung der anderen zwei „*Maestoso*“, die sich in der Neunten in Verbindung mit den Tempobezeichnungen befinden, und zwar „*Allegro ma non troppo e un poco maestoso*“ für den ersten Satz und „*Andante maestoso*“ für T. 595-626 im vierten Satz. Anhand dieser zwei Beispiele ist es sinngemäß richtig, dass sich das „*Maestoso*“ viel mehr auf den Charakter des Satzes bzw. Teils als auf die Geschwindigkeit bezieht. Bezüglich seines gewünschten Tempos des viertaktigen „*Maestoso*“-Teils (T. 916-919) im vierten Satz, wo „*Maestoso*“ als einzige Bezeichnung

---

<sup>360</sup> Musikalisches Conversations-Lexikon, redigiert von Gathy, S. 286.

<sup>361</sup> „*Sostenuto*, [...] bedeutet, daß die mit Worten bezeichnete Stelle oder das ganze Tonstück etwas schwer vorgetragen [...]“ Musikalisches Conversations-Lexikon, redigiert von Gathy, S. 432.

<sup>362</sup> „*Affettuoso* [...] Ohne weiteres Zeitmaaß bestimmendes Beiwort bedeutet es eine mäßig langsame Bewegung, zwischen *Adagio* und *Andante*.“ Musikalisches Conversations-Lexikon, redigiert von Gathy, S. 8-9.

<sup>363</sup> Walthers Auffassung befindet sich in der 12. Auflage vom *Riemann Musik Lexikon* und in der second edition of *The new Grove dictionary of music and musicians*. Siehe, *Riemann Musik Lexikon* (12. Auflage), Sachteil, S. 540; *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition). Vol. 15, S. 576-577.

<sup>364</sup> Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Faksimile-Nachdruck, S. 377.

steht, habe er sich an den konventionellen Begriff des „Maestoso“-Tempos, der sich in einigen damaligen Lexika befand, nicht anlehnen müssen, weil er mit der Metronoman- gabe sein gewünschtes Tempo genau darstellen konnte. Obwohl Norrington es so auf- fasste, dass Beethovens Metronomangaben dem Verständnis der Tempobezeichnungen des 18. Jahrhunderts entsprachen,<sup>365</sup> sollte jene von Beethoven in seinem bekannten Brief an Schott im Dezember 182 bekannte Auffassung über die Auflösung des konven- tionellen Tempobegriffs<sup>366</sup> nicht außer Acht gelassen werden.

## 5-2-2. „Maestoso“ in Beethovens Orchesterwerken

Das Wort „Maestoso“ wurde in Beethovens Orchesterwerken, beispielsweise in den Sym- phonien und Ouvertüren, sowohl alleine als auch in Kombination mit anderen Tempovor- schriften eher selten benutzt. Außer in dem gerade behandelnden Teil kommt das „Maes- toso“ in allen Sätzen bzw. Teilen der Symphonien alleine niemals vor. Auch in Verbin- dung mit anderen Tempovorschriften kommt das Wort lediglich zweimal in der Neunten vor („Allegro ma non troppo e un poco maestoso“ für den ersten Satz und „Andante ma- estoso“ für T. 595-626 im vierten Satz). In den anderen acht Symphonien ist es gar nicht präsent. Dies bedeutet, dass das „Maestoso“ der Neunten das einzige metronomisierte „Maestoso“ in Beethovens Orchesterwerken ist.<sup>367</sup> Das ist schade, da man keine Gele- genheit mehr hat, diesen Teil mit anderen „Maestoso“-Teilen zu vergleichen. In diesem Sinne ist es außerdem bedauerlich, dass sich das „Maestoso“ in seinen von ihm selbst metronomisierten elf Streichquartetten (Op. 18/1-6, Op. 59/1-3, Op. 74 und Op. 95) nicht befindet. Weder in Orchesterwerken noch in allen anderen von Beethoven metronomi- sierten Werken kommt, außer jenem in der Neunten, das metronomisierte „Maestoso“ vor.

---

<sup>365</sup> „In virtually every case his metronome marks tally with an eighteenth century understanding of tempo indications.“ Norrington, Performance note, S. 30-31.

<sup>366</sup> „Wir können beynahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muß.“ Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe Bd. 6, S. 330, Brief Nr. 2244.

<sup>367</sup> Außer seinen neun Symphonien metronomisierte Beethoven noch „*Meeresstille und glückliche Fahrt*“ für Chor und Orchester, Op. 112, deren zwei Metronomangaben sich in der überprüften Ab- schrift (Partitur) befinden. In diesem Stück kommt kein Maestoso vor. Vgl. [http://www.beethoven- haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15118&template=dokseite\\_digitales\\_ar- chiv\\_de&\\_eid=1502&\\_ug=Gesangswerke%20mit%20Orchesterbegleitung&\\_werkid=113&\\_do- kid=wm48&\\_opus=op.%20112&\\_mid=Werke&suchparameter=&\\_sucheinstieg=&\\_seite=1-1](http://www.beethoven- haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15118&template=dokseite_digitales_ar- chiv_de&_eid=1502&_ug=Gesangswerke%20mit%20Orchesterbegleitung&_werkid=113&_do- kid=wm48&_opus=op.%20112&_mid=Werke&suchparameter=&_sucheinstieg=&_seite=1-1) (Zu- griff am 18. 08. 2016).

In den nicht-metronomisierten Werken mit Orchester, z. B. in den Ouvertüren und der Orchestermusik zu Bühnenwerken und Kirchenmusiken, befinden sich einige Teile, in denen das „Maestoso“ verbindungslos zu einer Tempobezeichnung steht (in der folgenden Tabelle ist der „Maestoso“-Teil der Neunten inkludiert.).

Gattung	Werk	Satz/Nummer	Bezeichnung	Taktart	Länge
Symphonie	Symphonie Nr. 9, Op. 125	4. Satz	Maestoso	3/4	T. 916-919
Ouvertüre	Zur Namensfeier, Op. 115		Maestoso	4/4	T. 1-16
	Die Weihe des Hauses, Op. 124		Maestoso e sostenuto	4/4	T. 1-36
Schauspielmusik	Musik zum Fest-Vor- spiel „Ungarns erster Wohltäter“ („König Stephan“), Op. 117	Nr. 7 (Nr. 9) <sup>368</sup>	Maestoso con moto	4/4	T. 1-7
		Nr. 17	Maestoso	4/4	T. 1-2
Ballettmusik	Die Geschöpfe des Pro- metheus, Op. 43	Nr. 4	Maestoso	4/4	T. 1-4
		Nr. 12	Maestoso	4/4	T. 1-17
Oratorium	Christus am Ölberge, Op. 85	Nr. 1	Maestoso	4/4	T. 68-73 T. 77-84
		Nr. 6	Maestoso	4/4	T. 259-276
Kantate	Der glorreiche Augen- blick, Op. 136	Nr. 2	Maestoso ma meno mosso	2/2	T. 9-21
		Nr. 3	Maestoso. Alla marcia	4/4	T. 24-36 T. 48-54

Tabelle 28: Sätze und Teile, in denen „Maestoso“ als einzige oder Tempozusatz steht

<sup>368</sup> In der Nr. 9 wiederholt sich die Musik von Nr. 7.

Was sind die besonderen Merkmale dieser Teile? Zunächst ist der punktierte Rhythmus erwähnenswert, obwohl dennoch einige Ausnahmen existieren, in denen kein punktierter Rhythmus vorhanden ist, z. B. das *Alla marcia* in der Nr. 3 aus der Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, sowie Nr. 4 aus der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* Op. 43. Diese Eigenschaft befindet sich nicht nur in den Teilen, in denen das „Maestoso“ ohne Verbindung zu einer Tempobezeichnung steht, sondern auch in manchen Teilen, wo das „Maestoso“ in Verbindung mit einer Tempobezeichnung steht, wie beispielsweise im ersten Satz der Neunten. Ein wichtiges Material zur Gestaltung des Hauptthemas des ersten Satzes, dessen Bezeichnung „Allegro ma non troppo e un poco maestoso“ ist, ist der punktierte Rhythmus.<sup>369</sup>



Abbildung 36: Hauptthema des ersten Satzes der Neunten (die beiden Violinenstimmen) (T. 16-22)

Diese Eigenschaft erinnert uns an die Auffassung des Wortes „con gravità“ von Koch, mit Hilfe dessen er das Maestoso in seinem Musiklexikon erklärte. Im Lexikon schrieb Koch, wie ein Streicher den punktierten Rhythmus spielen soll: „... so müssen die in demselben enthaltenen Achtel mit dem Punkte nicht allein mit vollem Nachdrucke des Bogens intonirt, sondern auch länger, als es eigentlich ihre Geltung erfordert, ausgehalten, und die darauf folgenden kürzeren Noten wieder im Hinstriche, abgestoßen werden.“<sup>370</sup> Da die Erklärung des punktiert rhythmischen Spiels den meisten Teil seiner Auffassung von „con gravità“ enthält, wird die Wichtigkeit dieses typischen Rhythmus in einem Werk bzw. Teil eines Werkes mit der Bezeichnung „con gravità“ bzw. „Maestoso“ angedeutet. Als Beispiel eines Teils, das solch eine Eigenschaft besonders deutlich zeigt, kann Chor Nr. 6 aus dem Oratorium *Christus am Ölberge* Op. 85 (T. 259-276) genannt werden, in dem sich die Viertel-Schläge immer in Verbindung mit überpunkteten Achteln und dem Zweiunddreißigstel befinden.

<sup>369</sup> Der andere Teil der Neunten mit Maestoso in Verbindung mit einer Tempobezeichnung befindet sich im vierten Satz, nämlich in *Andante maestoso* T. 595-626. In diesem Teil kommt der in anderen Maestoso-Teilen befindliche punktierte Rhythmus nicht vor.

<sup>370</sup> Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 359.

Ein weiteres Merkmal der Beethoven'schen „Maestoso“-Teile ist die Verwendung von ziemlich kleinen Notenwerten. Allerdings ist dieses Merkmal nicht ganz so deutlich wie der punktierte Rhythmus. Teile, in denen das Merkmal der kleinen Notenwerte gut erkennbar ist, sind der *Maestoso*-Teil aus der Neunten und die Ouvertüre *Zur Namensfeier*. Im *Maestoso*-Teil der beiden Werke, dessen Taktart 3/4 und 4/4 ist, kommen jene Zweiunddreißigstel oft vor,<sup>371</sup> die nicht zusammen mit den überpunktieren Achteln verbunden sind, sondern eine eigene melodische Führung besitzen.<sup>372</sup> In der ersten Violinstimme aus dem Oratorium Chor Nr. 6 besteht die Melodie, die durch Viertel-Schläge im 4/4-Takt läuft, aus einem Achtel, einer Zweiunddreißigstel-Pause und drei in einem Bogen gebundene Zweiunddreißigstel.

Insbesondere ist ein Teil aus *Die Geschöpfe des Prometheus* erwähnenswert, da er die hier genannten zwei Merkmale besitzt, allerdings in einer anderen Bezeichnung. Der erwähnte Teil ist die Nr. 7 des Werkes, dessen Bezeichnung „Grave“ ist. Nimmt man darauf Rücksicht, dass Koch die Ähnlichkeit des Vortrages von „Grave“ und „con gravità“ bzw. „Maestoso“ hervorhebt,<sup>373</sup> wäre es kein Zufall, dass der „Grave“-Teil dieselben Eigenschaften wie der „Maestoso“-Teile hat.

Trotz offenkundiger Merkmale der Beethoven'schen „Maestoso“-Teile ist es zugegeben schwer festzustellen, ob das Tempo des „Maestoso“ im vierten Satz der Neunten das gewöhnliche „Maestoso“-Tempo war, oder doch schneller realisiert wurde (dass die Metronomangabe des „Maestoso“-Teil im vierten Satz ein schnelleres Tempo als das in den Musiklexika ausgedrückt ist, wurde bereits erwähnt.)<sup>374</sup> Es wäre interessant gewesen, wenn Beethoven noch eine zusätzliche Metronomangabe zu einem anderen „Maestoso“-Teil hinterlassen hätte.

---

<sup>371</sup> Im „Maestoso“-Teil der Ouvertüre Op. 115 befinden sich im Takt 5 die Vierundsechzigstel in den beiden Violinstimmen. Außer dem fünften Takt befinden sich keine Vierundsechzigstel mehr.

<sup>372</sup> Im „Maestoso“-Teil der Neunten befindet sich die Figur mit Zweiunddreißigstel in 3 von 4 Takten. Im Fall von der Ouvertüre *Zur Namensfeier* in 8 von 16 Takten.

<sup>373</sup> „So müssen die in demselben enthaltenen Achtel mit dem Punkte nicht allein mit vollem Nachdrucke des Bogens intonirt, sondern auch länger, als es eigentlich ihre Geltung erfordert, ausgehalten, und die darauf folgenden kürzern Noten wieder im Hinstriche, abgestoßen werden. Noch merklicher wird das Eigenrühmliche des Vortrages eines *grave* bey solchen Noten, ...“ Koch, Musikalisches Lexikon, Sp. 359.

<sup>374</sup> Vgl. S. 127-129.

### 5-3. Diskrepanz zwischen den italienischen Tempoangaben und den Metronomangaben

#### 5-3-1. „Prestissimo“ und dessen Metronomangabe $\text{♩}=132$

Wie im Fall des Trios des zweiten Satzes wurde die Metronomangabe  $\text{♩}=132$  für das „Prestissimo“ (T. 851 ff.) lange als zu langsam erachtet.<sup>375</sup> Nicht nur bei den Tempovorschlägen seitens der Dirigenten, die im nächsten Kapitel näher betrachtet werden, sondern auch bei der Auffassung über Beethovens Tempi von Kolisch wird diese Sicht geteilt. Nach Kolisch sollte der Umfang von Beethovens Metronomangaben zu den Sätzen bzw. Teilen, deren Tempobezeichnung „Presto“ oder „Prestissimo“ und deren Taktart Alla breve ist, was der Coda („Prestissimo“) der ganzen Symphonie entspricht, M. M.  $\text{♩}=152-176$  sein.<sup>376</sup> Nach seiner Auffassung gehört Beethovens Metronomangabe  $\text{♩}=132$  im Alla breve zur Tempokategorie von „Allegro“, das sich zwischen M. M.  $\text{♩}=112-132$  bewegt, und „Allegro molto“, dessen Umfang M. M.  $\text{♩}=132-168$  ist.<sup>377</sup>

Aber die Angabe zum „Prestissimo“ ist nicht dermaßen kontrovers wie beim Trio und sie wurde wahrscheinlich deswegen nicht ausreichend diskutiert. Es wäre hilfreich gewesen, wenn es noch einige „Prestissimo“-Sätze oder Teile in den Symphonien gegeben hätte. Leider ist die Coda aus der Neunten der einzige Teil der Symphonien, dessen Tempobezeichnung „Prestissimo“ ist. Auch wenn man die Tempobezeichnungen seiner ersten elf Streichquartette, die er selbst metronomisierte, betrachtet, kommen nur wenige Teile als Vergleich in Frage, nämlich die Coda des vierten Satzes der Quartette op. 18/4 und 18/6. Es gibt noch einige andere Teile, deren Tempobezeichnungen dem „Prestissimo“ ähnlich sind, wie die Coda des vierten Satzes des Quartetts op. 59/2 („Più presto“) und das Trio des dritten Satzes des Quartetts op. 74 („Più presto quasi prestissimo“). In den Quartetten befinden sich mehrere Sätze oder Teile, deren Tempobezeichnung „Presto“ oder schneller ist, während in den Symphonien nur zwei solcher Teile, außer der Neunten, existieren. Diese sind die Coda des vierten Satzes der dritten Symphonie („Presto“) und auch die Coda des vierten Satzes der Fünften („Presto“). Außer dem Anfang des vierten Satzes der Neunten befindet sich kein Satz, dessen Anfangstempo „Presto“ ist.

---

<sup>375</sup> Vgl. S. 15.

<sup>376</sup> Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 13 und 67-68.

<sup>377</sup> Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 13, 47-49 und 59-60.

Bei Beethoven wurde die Tempobezeichnung „Prestissimo“ nicht nur in seinen Orchesterwerken und Streichquartetten, sondern auch in seinen Vokalwerken mit Orchester<sup>378</sup> äußerst begrenzt genutzt. Das „Prestissimo“ oder ähnliche Tempobezeichnungen (z. B. „Più presto“) kommen fast ausnahmslos am Ende eines Stückes vor.<sup>379</sup> Sicherlich wollte Beethoven tempomäßig durch die Bezeichnung das beschleunigte Ende forcieren. Die Coda des vierten Satzes des Quartetts op. 18/4 ist ein musterhaftes Beispiel, wo sich das Anfangsmotiv des Satzes im *Allegro*-Tempo zu einem rascher gewordenen Tempo („Prestissimo“) bewegt. Wenn man die Metronomangabe zum „Prestissimo“ aus der Neunten mit den Angaben der anderen „Prestissimo“- oder „Presto“-Teilen vergleicht,<sup>380</sup> deren Taktart *Alla breve* ist, ergeben sich einige zu erwähnende Auffälligkeiten:

Werk	Satz	Italienische Tempobezeichnung	Metronomangabe	Schnellster Notenwert
Quartett op. 18/4	4	Prestissimo	♩ = 84	
Septett op. 20	7 (T. 17 ff.)	Presto	♩ = 112	
Quartett op. 59/2	4	Presto	♩ = 88	
	4 (T. 384 ff.)	Più presto	♩ = 112	
Symphonie op. 67	4 (T. 364 ff.)	Presto	♩ = 112	
Symphonie op. 125	4 (T. 851 ff.)	Prestissimo	♩ = 132	

Tabelle 29: Die von Beethoven metronomisierten „Prestissimo“- oder „Presto“-Teile im *Alla breve*

Außer im Fall des siebten Satzes des Septetts ist der Notenwert, der sich auf die Metronomangabe bezieht, beim „Prestissimo“ aus der Neunten nicht eine Ganze. Nimmt man darauf Rücksicht, dass der sich auf die Metronomangabe beziehende Notenwert in den

<sup>378</sup> Von seinen Messen, seinem Oratorium und seiner Oper *Fidelio* befindet sich nur ein Teil, dessen Tempobezeichnung schneller als „Presto“ ist, und zwar das Finale von der Oper („Presto molto“).

<sup>379</sup> „Più presto quasi prestissimo“ im Quartett op. 74 kommt im dritten Satz (Trio) vor. Ein Chorwerk, das Bundesliede (op. 122) heißt, fängt mit der Bezeichnung *in rascher geschwinder Bewegung* an. Ob diese Bezeichnung einem „Prestissimo“ oder einer ähnlichen Tempobezeichnung entspricht, ist hier nicht klar definiert.

<sup>380</sup> Vgl. Brown, *Classical & romantic performing practice*, S. 323-324.

Sätzen bzw. Teilen im Alla breve, deren Tempobezeichnung ein schnelles „Allegro“ ist, z. B. „Allegro vivace“, „Allegro con brio“ und „Allegro molto“,<sup>381</sup> oft eine Ganze ist, dann fällt auf den ersten Blick etwas Merkwürdiges auf

Werk	Satz	Italienische Tempobezeichnung	Metronomangabe	Schnellster Notenwert
Quartett op.18/6	1	Allegro con brio	♩=80	♩
Septett op. 20	1 (Auftakt zum T. 19 ff.)	Allegro con brio	♩=96	♩
Symphonie op. 21	1 (T. 13 ff.)	Allegro con brio	♩=112	♩
Symphonie op.36	4	Allegro molto	♩=152	♩
Quartett op.59/3	4	Allegro molto	♩=84	♩
Symphonie op. 60	1 (T. 39 ff.)	Allegro vivace	♩=80	♩
Symphonie op. 93	4	Allegro vivace	♩=84	♩ <sub>3</sub>

Tabelle 30: Die von Beethoven metronomisierten Sätze, deren italienische Tempobezeichnung ein schnelles Allegro ist.

In dieser Tabelle, die aus Browns Aufsatz stammt,<sup>382</sup> befinden sich drei Fälle, in denen der sich auf die Metronomangabe beziehende Notenwert eine Halbe statt eine Ganze ist (op. 20, 21 und 36). Aber es sollte darauf geachtet werden, dass die schnellsten Notenwerte in zwei von drei Fällen keine Achtel, sondern Sechzehntel sind. Wie im „Prestissimo“ der Neunten hat der vierte Satz der zweiten Symphonie eine Halbe, die sich auf die Metronomangabe bezieht, und Achtel als schnellste Notenwerte. Nach Brown ist der Prozentsatz der Takte mit den schnellsten Noten (Approx. % of bars with fastest notes)<sup>383</sup> in

<sup>381</sup> Vgl. Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 13.

<sup>382</sup> Vgl. Brown, Historical performance, S. 257.

<sup>383</sup> Brown, Historical performance, S. 253 und 257.

beiden Teilen unterschiedlich, nämlich 46% bei op. 36 und 80% bei op. 125<sup>384</sup>. Daraus kann geschlossen werden, dass die metronomische Ziffer bei op. 36 höher als die bei op. 125 sein könnte. Und tatsächlich ist es auch so (152 bei op. 36 und 132 bei op. 125). Berücksichtigt man, dass „Prestissimo“ eine um etwaige Grade schnellere Tempobezeichnung als „Allegro molto“ ist, wäre es schwer denkbar, dass die Angabe  $\text{♩}=132$  trotz der prozentuellen Taktdifferenz der schnellsten Noten beider Teile einer entsprechenden Metronomangabe zur Coda aus der Neunten entspricht. Durch den Hörvergleich der beiden Teile erkennt man, dass sich der vierte Satz der zweiten Symphonie schneller anhört als die Coda aus der Neunten, wenn die beiden Teile grundsätzlich jeweils mit dem von Beethoven intendierten Tempo aufgeführt werden.

Der Vergleich mit der Coda aus der Fünften ist lohnenswert, da die beiden Codas trotz ihrer sehr unterschiedlichen Metronomangaben ähnliche Tempobezeichnungen („Presto“ und „Prestissimo“) haben. Obwohl „Prestissimo“ eine schnellere Tempobezeichnung als „Presto“ darstellt, ist die Angabe in der Fünften viel schneller als die in der Neunten. Natürlich muss auch beachtet werden, welcher Notenwert vom jeweiligen Teil der Schnellste ist und wie viele Takte der schnellsten Noten innerhalb des Teils existieren, so wie es Brown machte.<sup>385</sup> Wie in der Tabelle 3 angegeben sind Achtel die schnellsten Notenwerte in beiden Teilen. Nach Brown ist der Prozentsatz für die Takte mit den schnellsten Noten unterschiedlich, und zwar 32% bei der Fünften und 80% bei der Neunten.<sup>386</sup> Brown erwähnte bei der Fünften, dass innerhalb des Teils 32% der Takte die schnellsten Noten ergeben und einen Tremolo-Effekt besitzen. Bei der Neunten sind es 38%. Dies bedeutet, dass die Viertel oder die Viertelbewegung eine entscheidende Figur für die Tempopointscheidung bei der Coda der Fünften gewesen sein müsste, da laut Brown der Prozentsatz der Takte mit Achteln, die das Tempo beeinflussen, 0% beträgt.<sup>387</sup> Aber selbst wenn auf diesen Unterschied des Prozentsatzes Rücksicht genommen wird, ist es schwer verständlich, weshalb die Metronomangabe zum „Prestissimo“ der Neunten ein viel langsames Tempo als die zum „Presto“ ergibt. Außerdem hört sich die Coda der Fünften in Kombination mit Beethovens Tempo schneller als die der Neunten an.

Durch die Vergleiche lässt sich hiermit erklären, dass Beethoven zur Coda der Neunten trotz der sehr schnellen italienischen Tempobezeichnung merkwürdigerweise eine

---

<sup>384</sup> Brown, *Historical performance*, S. 257.

<sup>385</sup> Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 252-257; Brown, *Classical & romantic performing practice*, S. 300-302.

<sup>386</sup> Brown, *Historical performance*, S. 257.

<sup>387</sup> Brown, *Historical performance*, S. 252.

langsamere Metronomangabe angegeben hatte. Deswegen ist es selbstverständlich, dass die Frage nach dem *Warum* weiterbehandelt werden muss.

Eine mögliche Antwort diesbezüglich wäre, dass der Chor hier singt und deshalb eine gewisse Zeit braucht, um den Text deutlich aussprechen zu können. In Aufnahmen, deren erstes „Prestissimo“-Tempo deutlich schneller ist als die Intention von Beethoven, z. B. von E. Kleiber (1952) und Szell (1961),<sup>388</sup> machen sich technische Probleme bei den Orchesterstimmen eher nicht bemerkbar. Hier sind nicht alle Orchesterstimmen deutlich zu hören, aber im schnellen Tempo fällt das Ensemble nicht auseinander. Aber hinsichtlich der Textverständlichkeit verursacht ein solch schnelles Tempo Problem. In den Takten 865-868, wo in den Chorstimmen (Sopran- und Tenorstimmen) der punktierte Rhythmus einzig und allein im ersten „Prestissimo“-Teil vorkommt, wurde der Rhythmus in solch einem Tempo niemals genau eingehalten.

### 5-3-2. Metronomangabe zum Teil mit und ohne Vokaleinsatz

Es ist interessant zu überprüfen, ob Beethovens Metronomangaben für die Teile des vierten Satzes der Neunten, in denen der Chor bzw. die Vokalsoli vorkommen, langsamer als die Angaben für die Teile mit ähnlichen italienischen Tempobezeichnungen in seinen anderen acht Symphonien sind, in denen sich kein Vokaleinsatz befindet. Zunächst sind die von Beethoven metronomisierten Teile des vierten Satzes, deren Taktarten und italienischen Tempobezeichnungen in der folgenden Tabelle zu sehen:

Italienische Tempobezeichnung	Taktart	Metronomangabe
Presto	3/4	 =66
Allegro ma non troppo	2/4	 =88
Allegro assai	4/4	 =80
Allegro assai vivace	6/8	 =84
Andante maestoso	3/2	 =72

<sup>388</sup> Die durchschnittlichen Tempi der ersten acht Takte des ersten „Prestissimo“ (T. 851-858) von beiden Dirigenten sind jeweils schneller als M.M. =170, vgl. Tabelle 40, S. 165-167.

Adagio ma non troppo ma divito	3/2	$\text{♩}=60$
Allegro energico e sempre ben marcato	6/4	$\text{♩}=84^{389}$
Allegro ma non tanto	2/2	$\text{♩}=120$
Prestissimo	2/2	$\text{♩}=132$
Maestoso	3/4	$\text{♩}=60$

Tabelle 31: Die von Beethoven metronomisierten Teile des vierten Satzes: Italienische Tempobezeichnungen, Taktarten und Metronomangaben.

Mittels dieser Tempobezeichnungen und Metronomangaben kann zunächst festgestellt werden, dass die Beziehung in Anbetracht des Tempos zwischen dem Bass-Rezitativ (T. 216-236) und dem „Presto“, welches die Tempobezeichnung für die vor dem Rezitativ vorkommenden achttaktigen Orchesterfanfare ist, als nicht allzu eng miteinander verbunden zu betrachten ist. Obwohl Beethoven beim *instrumentalen* Rezitativ, das am Anfang des Satzes (T. 8 ff.) vorkommt, den Aufführungshinweis *Selon le caractère d'un Recitativ mais, in tempo*<sup>390</sup>, ergo übersetzt *was im Charakter eines Rezitativs aber im Tempo* bedeutet, notierte, ist es trotz der anfänglichen Ähnlichkeiten beider Rezitative schwer nachzuvollziehen, ob dieser für das *instrumentale* Rezitativ gedachte Hinweis auf das *echte* Rezitativ direkt anzuwenden ist. Im Autograph notierte Beethoven die Vortragsbezeichnung „Colla voce“ (mit der Stimme) für die Streicher (T. 224), was andeutet, dass hier die Solosingstimme das Tempo frei gestalten kann.

Wird darauf Rücksicht genommen, dass es hier grundsätzlich um Metronomangaben für die schnellen Tempi geht, sind die Angaben für Andante maestoso, „Adagio ma non

<sup>389</sup> Der auf die Ziffer 84 beziehende Notenwert ist fraglich, weil diese Angabe für die italienische Tempoangabe des Teils (Allegro assai vivace) ein zu langsames Tempo ergibt. J. Del Mar und Brown zeigen die Möglichkeit auf, dass der Notenwerte eine punktierte Halbe statt einem punktierten Viertel ist. Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 58-59; Brown, *Historical performance*, S. 253-256; In der von J. Del Mar herausgegebenen Urtext-Ausgabe ist eine punktierte Halbe als den auf die Ziffer 84 beziehenden Notenwert zu sehen.

<sup>390</sup> Im Autograph befinden sich die Worte *mais in tempo* nicht: „Words 6-8 [*mais in tempo*]: not in A [autograph score], PX [nine manuscript string parts] or B [copyist's score in one oblong volume]; added later to C [copyist's score, Stichvorlage] by Wolanek, and must have emanated from Beethoven after the first performance.“ Del Mar, *Critical commentary*, S. 51. In der Breitkopf-Ausgabe kommt das Komma nach dem Wort *Recitativ*, in der ersten Ausgabe des Werkes (Schott-Ausgabe im Jahr 1826) ist das Komma nicht vorhanden. Ich folge der Schreibweise des Aufführungshinweises Beethovens nach der Bärenreiter Urtext-Ausgabe.

troppo ma non divito“ und „Maestoso“ zu dieser Fragestellung nicht geeignet. Die Angabe für „Allegro ma non troppo“ ist deswegen nicht geeignet, weil es sich um das Zitat aus dem ersten Satz handelt. Es sind fünf italienische Tempoangaben („Allegro assai“, „Allegro assai vivace“, „Allegro energico e sempre ben marcato“, „Allegro ma non tanto“ und „Prestissimo“) mit den dazugehörigen Metronomangaben gegeben. Das „Prestissimo“ und die dazugehörige Metronomangabe wurden bereits behandelt.

Es ist unmöglich, die Angabe für „Allegro energico e sempre ben marcato“ mit einer anderen zu vergleichen, da in den anderen Symphonien ein Teil mit 6/4-Taktart niemals vorkommt. In Kolischs Aufsatz *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* gibt es kein Tempo in solch einer Taktart. Geht man allerdings davon aus, dass die Musik in Beethovens Tempo tatsächlich langsam erklingt und viele Dirigenten ein schnelleres Tempo als das von Beethoven wählten,<sup>391</sup> dann wäre es als richtig aufzufassen, dass diese Metronomangabe für einen gewöhnlichen „Allegro“-Teil eher langsam ist. Anhand der langen italienischen Bezeichnungen ist es durchaus vorstellbar, dass das Tempo mindestens nicht zu schnell sei, wie Weingartner es auffasste, obwohl er auch im Verlauf der Fuge über die Möglichkeit einer Temposteigerung schrieb.<sup>392</sup>

Alla marcia – ein kurzer Überblick: Zur Metronomangabe für „Allegro assai vivace“ (Alla marcia) soll zunächst geklärt werden, welcher Notenwert sich wirklich auf die Ziffer 84 bezieht. Wie im Fall des Trios im zweiten Satz der derselben Symphonie liegt das Problem im großen Widerspruch zwischen dem von der italienischen Tempobezeichnung erwarteten und dem von der Metronomangabe (♩=84) gegebenen Tempo. Wie im Fall des Trios wird das Tempo der Metronomangabe viel langsamer als das von der italienischen Tempobezeichnung ausgedrückt. Bezüglich der Frage über die richtigen Notenwerte ist der in dieser Dissertation mehrmals zitierte Aufsatz *Historical performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies* von Brown sehr lesenswert, da er die Richtigkeit der punktierten Halbe als der sich auf die Ziffer 84 beziehende Notenwert durch den Vergleich der Beethoven'schen Metronomangaben zu den Sätzen bzw.

---

<sup>391</sup> In seinem Aufsatz nennt Brown diesen Teil „Allegro energico“. Einen von vier Teilen, in denen fast alle modernen Dirigenten ein schnelleres als das durch die Metronomangaben vorgegebene Tempo wählen. Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 250.

<sup>392</sup> „Ein nicht zu schnelles Tempo wird durch das >sempre ben marcato< genügend angedeutet, was jedoch nicht ausschließt, daß im Verlauf der Fuge eine Steigerung des Zeitmaßes eintreten kann.“ Weingartner, *Ratschläge*, S. 191.

Teilen, deren Taktart 6/8 ist, überzeugend darlegt.<sup>393</sup> Insbesondere zeigt der Vergleich mit dem ersten Satz des Streichquartetts Op. 59/2 deutlich, dass das punktierte Viertel auf keinem Fall der richtige Notenwert im Alla marcia ist. Die beiden Teile haben die gleiche Metronomangabe, ♩=84 und nach Brown einen sehr ähnlichen Prozentsatz der Takte mit den schnellsten Notenwerten (Approx. % of bars with fastest notes) 58% (Op. 59/2) und 59% (Op. 125). Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Teilen liegt im schnellsten Notenwert. Im ersten Satz des Quartetts sind es Sechzehntel, während der schnellste Notenwert im Alla marcia Achtel sind. Das zeigt deutlich, dass die tatsächliche Bewegung im Quartett trotz der gleichen Metronomangabe viel schneller ist. Im gesamten Alla marcia kommt kein einziges Sechzehntel vor. Nimmt man darauf Rücksicht, dass die italienische Tempobezzeichnung Alla marcia („Allegro assai vivace“) ein noch schnelleres Tempo als die des ersten Satzes des Quartetts („Allegro“) andeutet, ist die Feststellung sicherlich richtig, dass der überlieferte Notenwert zur Angabe Alla marcia nicht stimmt.

Eine ähnliche Schlussfolgerung, und zwar, dass der Notenwert eine punktierte Halbe anstatt einem punktierten Viertel ist, kann mithilfe des Aufsatzes von Kolisch *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* gezogen werden, obwohl diese Angabe im Aufsatz Kolischs nicht behandelt wurde.<sup>394</sup> Nach der Ansicht Kolischs passt die Metronomangabe ♩=84 im 6/8-Takt zum Allegro ma non troppo (M. M. ♩=84-92). Seiner Auffassung zufolge ist die Erscheinung der Sechzehntel in den zu dieser Kategorie zugehörigen Stücken sehr deutlich, was ganz anders als im Fall des Alla marcia ist: „Sechzehntel-Motive wechseln mit trochäischen Bildungen. Besonders charakteristisch ist die Kombination eines gepeitschten Sechzehntel-Motives mit energischer Formung des trochäischen Themas.“<sup>395</sup> Anhand seiner Tempokategorie ist leicht erkennbar, zu welcher Kategorie die alternative Angabe ♩=84 in einem 6/8-Takt gehört. Die Angabe (falls man sie auch M. M. ♩=168 nennen kann) steht nach Kolisch zwischen den Kategorien von „Allegro molto“ (M. M. ♩=112-152) und „Presto“ (M. M. ♩=176-192). Hinsichtlich des im Alla marcia verwendeten schnellsten Notenwerts erscheint die Position der alternativen Angabe zum Alla marcia zwischen den Kategorien „Allegro molto“ und „Presto“ als sinnvoll.

<sup>393</sup> Vgl. Brown, *Historical performance*, S. 253-256.

<sup>394</sup> Die Metronomangaben zur Neunten befinden sich im Index. Dort steht die punktierte Halbe als Notenwert. Diese Angabe zeigt die Auffassung von Kolisch. Vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 99.

<sup>395</sup> Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 42.

Den zweiten Satz des Streichquartetts op. 131 metronomisierte Kolisch M. M.  $\text{♩} = 152$ . Diese Angabe ist die schnellste Angabe in der „Allegro molto“-Kategorie<sup>396</sup> und anhand dieser Metronomangabe macht er deutlich, dass ab diesem Tempo keine Sechzehntel mehr vorkommen: „Das ernste Stück dieser Gattung (op.131) [...] zeigt eine wesentlich andere Physiognomie: keine Sechzehntel mehr!“<sup>397</sup> Wird davon ausgegangen, dass die Tempobezeichnung Alla marcia „Allegro assai vivace“ ein wenig langsamer als „Presto“ ist, dann scheint die alternative Angabe  $\text{♩} = 84$  nach Kolischs Ordnung in Beethovens Musik richtig zu sein.

Zurück zur Frage, die in diesem Kapitel behandelt wird: Ist die Metronomangabe  $\text{♩} = 84$  eine schnelle oder langsame Angabe im Vergleich zu anderen Angaben ohne Vokaleinsatz? Außer der Neunten befinden sich nur zwei Symphoniesätze, deren Taktart 6/8 ist, nämlich der fünfte Satz der sechsten Symphonie und der erste Satz der Siebten (T. 63 ff.). Von diesen beiden Sätzen hat der erste Satz der Siebten eine ähnliche Tempobezeichnung, nämlich „vivace“ (die Tempobezeichnung des fünften Satzes der Sechsten ist „Allegretto“). Aber anders als im Alla marcia bewegt sich die Musik im ersten Satz der Siebten grundsätzlich mit dem Puls des punktierten Viertels, wie man anhand der Metronomangabe  $\text{♩} = 104$  erfahren kann. Daher ist der Vergleich in Anbetracht der Metronomangabe zwischen „Allegro assai vivace“ (Op. 125) und „vivace“ (Op. 92) leider nicht möglich. Der schnelle Teil im einzigen Werk für Chor und Orchester *Meeresstille und glückliche Fahrt* Op. 112, das außer der Neunten vom Komponisten selbst metronomisiert worden ist, hat „Allegro vivace“ als Tempobezeichnung und eine 6/8-Taktart. Allerdings ist wie im ersten Satz der Siebten der sich auf die Ziffer 138 bezogene Notenwert ein punktiertes Viertel. Leider ist nicht erkennbar, ob die *korrigierte* Angabe zum Alla marcia, also M. M.  $\text{♩} = 84$ , eine eher schnellere oder langsamere Angabe ist als die für ähnliche Tempobezeichnungen vorhandenen Teile. Nach Zander ist die korrigierte Angabe zum Alla marcia zwar sehr schnell, jedoch ausführbar.<sup>398</sup> In einigen Aufführungen, z. B. von Gardiner in New York 1996<sup>399</sup> und von Chailly in Leipzig 2013,<sup>400</sup> deren Alla marcia-Tempo sich aus der korrigierten Metronomangabe orientiert, ist das Auseinandergehen des Orchesters

<sup>396</sup> Vgl. Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 88-100.

<sup>397</sup> Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 63.

<sup>398</sup> „A metronome marking [84 per dotted minim] that yields an exhilaratingly fast but perfectly playable tempo that is a true Allegro assai vivace.“ Zander, The fundamental reappraisal of a classic, o. S.

<sup>399</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=04O71B2VrHY> (Zugriff am 21.03.2017).

<sup>400</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-suf9BL9xRA> (Zugriff am 21.03.2017).

in der Fugato-Stelle hörbar, besonders bei der Aufführung Gardiners. Durch den Unterschied bezüglich der Genauigkeit des Ensembles zwischen den Studio-Aufnahmen und Live-Aufführungen von beiden Dirigenten<sup>401</sup> könnte angedeutet werden, dass die korrigierte Metronomangabe nicht nur sehr schnell ist, sondern auch nahe an der Spielgrenze liegt.

Es sind noch zwei Tempobezeichnungen und deren Metronomangaben, „Allegro assai“ ( $\text{♩}=80$ , 4/4) und „Allegro ma non tanto“ ( $\text{♩}=120$ , 2/2) zu untersuchen.

In der Tempokategorisierung von Kolisch befindet sich keine Einteilung für „Allegro assai“ im 4/4-Takt, allerdings kann die Einteilung für „Allegro vivace/molto“ jene für „Allegro assai“ ersetzen. Aber die Einteilung für „Allegro vivace/molto“ ist leer und das Tempo der Metronomangabe  $\text{♩}=80$  im 4/4 Takt kann in der Einteilung für „Allegro“ (ordinario) entdeckt werden, der die Metronomangabe  $\text{♩}=144-175$  umfasst.<sup>402</sup> Auf dem ersten Blick erscheint es so, als ob Beethoven eine langsame Metronomangabe für „Allegro assai“ bei der Neunten angegeben hätte, da „Allegro assai“ eine schnellere Bezeichnung als „Allegro“ ist. In Anbetracht dessen, dass die Bedeutung des Wortes *assai* bei Beethoven nur *genug* (enough) ist,<sup>403</sup> ist dieser „Allegro assai“-Teil mit vorhandenen Sätzen bzw. Teilen ähnlicher Tempobezeichnung und Metronomangabe vergleichbar. In den Symphonien Beethovens befinden sich zwei Sätze, deren Tempobezeichnung dem „Allegro assai“ und dessen Metronomangabe gegen M. M.  $\text{♩}=80$  im 4/4-Takt ähnlich ist. Dies ist im Falle des vierten Satzes der sechsten Symphonie (Allegro, M. M.  $\text{♩}=80$ ) und des vierten Satzes der Fünften (Allegro, M. M.  $\text{♩}=84$ ) gegeben. In der Fünften gilt diese Metronomangabe bis zum Beginn der Beschleunigung des Tempos „sempre più Allegro“ (T. 355-363), die die Coda (ab T. 364) einleitet, deren Tempo M. M.  $\text{♩}=112$  im Alla breve ist. Die schnellsten Notenwerte in den hier vergleichbaren Sätzen bzw. Teilen von den drei Symphonien sind Sechzehntel. Nach Brown ist der Prozentsatz der Takte

---

<sup>401</sup> Einige Jahre vor den hier genannten Aufführungen nahmen die beiden Dirigenten die Neunte in ihren jeweiligen Projekten der Gesamteinspielung der Beethoven'schen Symphonien auf. (Gardiner: 1992, Chailly: 2008) Beide haben jeweils bei den Aufnahmen und den hier genannten Aufführungen das gleiche Orchester zur Verfügung.

<sup>402</sup> In den Einteilungen der Kategorie von Kolisch, deren Taktart 4/4 ist, entspricht der Maßstab der Metronomangaben immer Viertel, nicht Halbe.

<sup>403</sup> „The marking for the Allegro assai in the Finale of the Ninth Symphony confirms the view that for Beethoven the qualifying term ‘assai’ meant ‘enough’ rather than ‘very’.“ Brown, Classical & romantic performing practice, S. 302.

mit Sechzehntel im „Allegro assai“ bei der Neunten am niedrigsten, und zwar 17%.<sup>404</sup> Im vierten Satz der Fünften beträgt er 39%, jedoch sind die Sechzehntel in 24% aller Takte mit Tremolo-Effekt enthalten, was allerdings zum Tempo eines Satzes bzw. Teils nicht besonders beiträgt.<sup>405</sup> Bei der Sechsten beträgt er 70%, jedoch treten nur in 40% der gesamten Takte Sechzehntel mit Tremolo-Effekt auf. Obwohl die Sechzehntel mit Tremolo-Effekt nicht viel zum Tempo beitragen, wie Brown meinte, können solche Sechzehntel, wenn auch nur teilweise, das Tempo beeinflussen (Brown schrieb auch nicht explizit, dass solche Noten gar keinen Einfluss auf das Tempo haben). Beim Vergleich der Streicherstimmen in den drei Sätzen ist es möglich, dass die Musik im Beethoven'schen Tempo in den Sätzen der Fünften und Sechsten noch schneller als die beim „Allegro assai“-Teil der Neunten erklingt. Der Grund darin ist nicht in der Quantität der Sechzehntel in den Sätzen der Fünften und Sechsten zu suchen, sondern auch in der ziemlich häufigen Verwendung von Viertel-Triolen bei der Fünften, während Achtel die zweitschnellsten Notenwerte im „Allegro assai“ bei der Neunten sind. Ein weiterer Unterschied ist die differente Art der Verwendung der Sechzehntel der Sechsten und der Neunten: Im „Allegro assai“ der Neunten kommen Sechzehntel meistens in beiden Violinen- und Violasstimmen vor (wenn Sechzehntel vorkommen.<sup>406</sup>). In der Cellostimme befinden sich Sechzehntel nur in fünf, bei der Kontrabaßstimme in zwei Takten, während sie vergleichsweise bei anderen Streicherstimmen in 20 Takten zu Geltung kommen. Im vierten Satz der Sechsten *Gewitter Sturm* ist die Situation ganz anders. In den beiden tiefen Streicherstimmen (Celli und Bässe) kommen Sechzehntel, die das Tempo beeinflussen können, am meisten vor,<sup>407</sup> während in anderen Streicherstimmen Sechzehntel mit Tremolo-Effekt häufig auftreten. Nimmt man darauf Rücksicht, dass eine Passage mit schnellen Noten anhand von tiefen Streichinstrumenten etwas schwieriger als mit hohen Streichinstrumenten zu realisieren ist und die beiden Teile der Sechsten und Neunten trotzdem die gleiche

---

<sup>404</sup> Brown, *Classical & romantic performing practice*, S. 302.

<sup>405</sup> „However, it is relevant to distinguish in orchestral music between the quantity of bars in which the fastest notes appear as figurations and those in which they are merely used as a tremolando effect, since tremolando effects are both technically feasible at faster speeds and produce less of a subjective impression of speed on the listener than figurations of notes at the same tempo.“ Brown, *Classical & romantic performing practice*, S. 300.

<sup>406</sup> In den Takten 297-319 befinden sich Zweiunddreißigstel in allen Streicherstimmen außer der Kontrabassstimme. Diese sind als Nachschläge zu verstehen, die nach dem für das punktierte Achtel lang andauernden Triller kommen.

<sup>407</sup> In der Cellostimme kommt Viertel-Quintole vor, die eine wenig schnellere Bewegung als Sechzehntel hat. Die Quintole wurde von Brown weder erwähnt noch erklärt. Browns Auffassung war, dass die Quintole kein Faktor ist, die das Tempo beeinflusst. Vgl. Brown, *Classical & romantic performing practice*, S. 300-302.

Metronomangabe haben, ist es denkbar, dass bei der Neunten eine noch schnellere Metronomangabe zum „Allegro assai“ angegeben werden könnte.

Im Fall des „Allegro ma non tanto“ (M. M.  $\text{♩}=120$ , Alla breve) taucht wieder das Problem auf, dass in allen Symphonien kein Satz bzw. Teil mit einer ähnlichen Tempobezeichnung und Metronomangabe in Verbindung gebracht werden kann. Außer der Neunten befinden sich fünf Sätze bzw. Teile in den Symphonien, deren Taktart Alla breve ist. Diese sind der erste Satz der ersten Symphonie („Allegro con brio“, M. M.  $\text{♩}=112$ , T. 13 ff.), der vierte Satz der zweiten („Allegro molto“, M. M.  $\text{♩}=152$ ), der erste Satz der Vierten („Allegro vivace“,  $\text{♩}=80$ , T. 39 ff.), der vierte Satz der Fünften (Presto, M. M.  $\text{♩}=112$ , T. 364 ff.), und der vierte Satz der Achten („Allegro vivace“, M. M.  $\text{♩}=84$ ). Die italienischen Tempobezeichnungen dieser fünf Sätze bzw. Teile sind als schneller als die im „Allegro ma non tanto“ aus der Neunten einzustufen. Die schnelleren Angaben sind gut zu verstehen. Die Angabe zum ersten Satz der ersten Symphonie sieht auf dem ersten Blick langsamer aus als die zum „Allegro ma non tanto“. Berücksichtigt man bei der Ersten Sechzehntel als schnellsten Notenwert und Viertel-Triolen als den zweitschnellsten Notenwert, während bei der Neunten Achtel der schnellster und Viertel der zweit-schnellste Notenwert ist, dann ist die Angabe  $\text{♩}=112$  nachvollziehbar. Anhand dieses Einblicks zu den Angaben der Symphoniesätze ist es dennoch nicht möglich zu beurteilen, ob die Angabe zum „Allegro ma non tanto“ eine eher schnelle oder langsame Angabe im Vergleich zu den vorhandenen Sätzen oder Teilen mit ähnlichen musikalischen Faktoren ist. Zu dieser Fragestellung ist es empfehlenswert, die Tempokategorisierung von Kolisch heranzuziehen. Die „Allegro“-Rubrik im Alla breve wird von ihm in drei Gruppen unterteilt, und zwar „Allegro ma non troppo“ (M. M.  $\text{♩}=69-88$ ), „Allegro“ (M. M.  $\text{♩}=112-132$ ) und „Allegro molto“ (M. M.  $\text{♩}=132-168$ ).<sup>408</sup> Die hier behandelnde Bezeichnung „Allegro ma non tanto“ (Schnell, aber nicht so viel) ist von der Bedeutung her dem „Allegro ma non troppo“ (Schnell, aber nicht zu sehr) ähnlich. Die Metronomangabe  $\text{♩}=120$  gehört jedoch nicht zur Kategorie „Allegro ma non troppo“, sondern zu „Allegro“. Außerdem ist der Unterschied zwischen den Ziffern 120 und 69-88 ziemlich groß. Dieser Einteilung Kolischs zufolge ist die Angabe für die Tempobezeichnung somit eine schnelle. Eine ähnliche Auffassung findet sich bei Weingartner: „Die metronomische Bezeichnung

---

<sup>408</sup> Kolisch, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, S. 13, 40-41, 47-49 und 59-60.

$\text{♩}=120$  ergibt kein Allegro non tanto, sondern ein Vivace.<sup>409</sup> Abgesehen davon, ob diese Metronomangabe der Aufführung entsprechend ist oder nicht, wäre hier anzunehmen, dass Beethoven eine schnelle Metronomangabe für „Allegro ma non tanto“ angab.

Wie hier bereits behandelt ist es schwer zu erkennen, ob die Beethoven'schen Metronomangaben in den Teilen mit Vokaleinsatz langsamer sind, als in den Teilen ohne Vokaleinsatz. Dass die zwei Angaben zum „Allegro energico“ und „Prestissimo“, zu langsam für italienische Tempoverhältnisse ist, ist hier leicht zu bejahen. Aber ob sich solch eine Verbindung einer italienischen Tempobezeichnung mit Metronomangabe in anderen Fällen auch konsequent befindet, ist fraglich.

---

<sup>409</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 193.

## 5-4. Tempovorschläge und Eintragungen

Die in den Büchern und Aufsätzen befindlichen Tempovorschläge für beide Teile und die Eintragungen von Dirigenten in ihren eigenen Partituren sind Reflektionen, die zeigen, wie die Metronomangaben verstanden worden sind. Die folgende Tabelle zeigt zunächst die Tempovorschläge aus Büchern einiger Dirigenten.

	Prestissimo (2/2, T. 851-915)	Maestoso (3/4, T. 916-919)	Prestissimo (2/2, T. 920-940)
Beethoven	$\text{♩}=132$	$\text{♩}=60$	
Weingartner <sup>410</sup>		$\text{♩}=60$	
Markevitch <sup>411</sup>	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=52$	
N. Del Mar <sup>412</sup>	$\text{♩}=156$	$\text{♩}=72$	$\text{♩}=176$
Ceccato <sup>413</sup>	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=100$	

Tabelle 32: Tempovorschläge verschiedener Dirigenten

Was zunächst auffällt, ist der große Unterschied der Metronomangaben zwischen dem Komponisten und den Dirigenten außer Ceccato beim „Maestoso“.

Insbesondere schlägt Markevitch ein Tempo vor, das mehr als doppelt so langsam als das von Beethoven ist, was man nicht nur anhand seines Metronomisierungsvorschlages, sondern auch durch seinen Vorschlag für Streicher zum Takt 917 erkennen kann, in dem er schreibt: „die Zweiunddreißigstel mit sehr viel Bogen.“<sup>414</sup> Im schnellen bzw. sich Beethovens Angabe nähernden Tempo können Streicher nicht sehr viel Bogen nehmen. Markevitchs Tempovorstellung zum Maestoso ist auch in der von ihm herausgegebenen Partitur ganz deutlich sichtbar.

<sup>410</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 196-197.

<sup>411</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 554-555.

<sup>412</sup> Del Mar, Conducting Beethoven, S. 215-217.

<sup>413</sup> Ceccato, Beethoven Duemila, S. 142.

<sup>414</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 555.

Abbildung 37: Beginn des „Maestoso“-Teils im vierten Satz (T. 916) in der von Markevitch herausgegebenen Partitur. Der sich auf die Ziffer 60 beziehende Notenwert ist hier Achtel statt Viertel.<sup>415</sup>

Neben der Bezeichnung „Maestoso“ im Takt 916 dieser Partitur steht nicht die Beethoven'sche Metronomangabe  $\text{♩}=60$ , sondern  $\text{♩}=60$ . Das ist merkwürdig, da in den von ihm herausgegebenen Partituren zu allen Symphonien Beethovens immer die originalen Metronomangaben angegeben wurden, obwohl er meistens andere Metronomangaben als die von Beethoven für seine Aufführungen vorschlug, wie es in dem zusammen mit diesen Partituren erschienenen Buch *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven* zu sehen ist. Ist die Angabe  $\text{♩}=60$  dann ein Druckfehler gewesen? Fehler bei Metronomangaben sind grundsätzlich immer möglich. Bezüglich der „Maestoso“-Angabe ist anzumerken, dass der sich auf die Ziffer 60 beziehende Notenwert in allen Partituren, soweit ich das beobachtet habe, immer das authentische Viertel ist. Auch in der Partitur der alten Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, in der zwei nicht authentische Metronomangaben zu sehen sind,<sup>416</sup> steht  $\text{♩}=60$  als die „Maestoso“-Angabe. Somit stellt meines Erachtens die vorgegebene Angabe  $\text{♩}=60$  in der von Markevitch herausgegebenen Partitur eine beabsichtigte Änderung dar.

<sup>415</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 6-9, Partitur, S. 533.

<sup>416</sup> In dieser Partitur steht zu Beginn des vierten Satzes M. M.  $\text{♩}=96$  für das „Presto“, aber die richtige metronomische Ziffer ist 66. Der Notenwert für die Angabe des „Presto“ im zweiten Satz sind auch nicht richtig. Der auf die Ziffer 116 beziehende Notenwert sollte Halbe statt Ganze sein.

Ferner sind die Tempovorschläge für das „Maestoso“ der hier erwähnten vier Dirigenten beachtenswert, da jener Notenwert, der sich auf alle metronomischen Ziffern bezieht, Achtel statt Viertel sind. In allen von Beethoven selbst metronomisierten 3/4-taktigen Sätzen bzw. Teilen, deren Tempobezeichnungen schneller als „Andante“ sind, befindet sich kein einziger Fall, in dem der oben erwähnte Notenwert Achtel beträgt. Der Notenwert in Beethovens Musik (in einem 3/4-Takt Tempo) ist mindestens ein Viertel, in den meisten Fällen jedoch eine punktierte Halbe, also ein ganzer Takt. Die Änderung der Notenwerte von Viertel zu Achtel bedeutet somit, dass die Dirigenten tempomäßig den Maestoso-Teil als langsam erachteten.

Bei den Notenwerten, die auf den Metronomisierungsvorschlägen der in der Tabelle erwähnten Dirigenten basieren, ist besonders auf Ceccato zu achten. Denn sein Vorschlag, M. M. ♩=100, führt zu einem schnell erklingenden „Maestoso“. Viele der in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen erreichten nicht das von Ceccato vorgeschlagene Tempo: Lediglich 8 von 68 Aufnahmen erreichten das durchschnittliche Tempo der insgesamt vier Takte des Maestoso-Teils (T. 916-919) und 11 von 69 Aufnahmen<sup>417</sup> jenes der letzten zwei Takte des Teils (T. 918-919).<sup>418</sup> Somit ist es meines Erachtens also korrekt, wenn die Pulsation in Ceccatos Tempo Viertel statt Achtel ist. Fraglich ist allerdings, weshalb er beim Aufzeigen seines gewünschten Tempos nicht Viertel als Notenwert der Metronomangabe verwendete. M. M. ♩=50 ist sowohl die passendere und als auch dem Tempo gegenüber die entsprechendere Bezeichnung als M. M. ♩=100. Selbst wenn seine persönliche Wahl der Notenwerte als individuelle musikalische Interpretation aufzufassen ist, würde das Problem auftreten, dass Ceccato das Tempo von Toscanini desselben Teils mit der Metronomangabe ♩=50 aufzeigt. Diesbezüglich befindet sich keine konkrete Erklärung in seinem Buch. Durch den Vergleich der Metronomangabe von Toscaninis Tempo im Buch Ceccatos mit der von Markevitch ist zumindest seine Intention, weshalb er trotz der grundsätzlich identischen Geschwindigkeit zwei unterschiedliche Metronomangaben (♩=100 und ♩=50) verwendete, zu erkennen. Die im Buch von Markevitch aufgezeigten Tempi Toscaninis der Coda (also die Tempi des „Prestissimo“ und „Maestoso“) sind identisch mit jenen von Ceccato. Allerdings gilt das nicht nur für die Tempi

---

<sup>417</sup> Der Grund für die unterschiedliche Anzahl an Aufnahmen liegt darin, dass das durchschnittliche Tempo von den vier Takten des „Maestoso“-Teils (T. 916-919) einer Aufnahme Toscaninis, die 1937 live aufgenommen wurde, nicht messbar ist. Vgl. S. 203.

<sup>418</sup> Bezüglich der Verteilung der Tempi von den in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen, vgl. Tabelle 69-70, S. 206-207.

Toscaninis, sondern auch für alle anderen im Buch von Markevitch befindlichen Dirigenten, deren Tempi ebenfalls bei Ceccato erwähnt wurden. Beim Aufzeigen der Tempi des „Maestoso“ der Dirigenten gab Ceccato meist den falschen Notenwert an. Er schrieb dort Viertel, wo in den meisten Fällen Achtel sein sollten (im Fall von Beethoven und Toscanini ist der Notenwert korrekt). Bei Metronomangaben sind Fehler im Notenwert unvermeidbar. Daher kann daraus geschlossen werden, dass die in beiden Büchern befindlichen Tempi der Dirigenten trotz des Fehlers gleich sind, da die metronomische Ziffer in beiden Fällen stets identisch ist.

Einerseits ist es denkbar, dass die Tempi der insgesamt sechs Dirigenten (Toscanini, Schuricht, Mengelberg, Weingartner, Walter und Klemperer) in beiden Büchern deswegen gleich sind, da sie in den Aufnahmen der hier erwähnten Dirigenten (unter der Voraussetzung, dass Markevitch und Ceccato dieselben Aufnahmen hörten) unverändert blieben. Andererseits ist es auch möglich, dass Ceccato die Tempi der eben erwähnten Dirigenten nicht selbst gemessen, sondern lediglich aus dem Buch von Markevitch zitiert hatte, welches zeitlich gesehen früher (1983) als sein eigenes Buch (2010) erschienen ist. Meines Erachtens ist allerdings die Annahme, dass Ceccato die Metronomangaben der sechs Dirigenten aus dem Buch von Markevitch adaptiert hatte, die wahrscheinlichere Variante.

Im Gegensatz zum „Maestoso“ sind alle Vorschläge für das „Prestissimo“ schneller als Beethovens Angabe. Weingartner schlug für das „Prestissimo“ gar keine Metronomangabe vor, sondern äußerte alternativ seine Meinung, aus der leicht zu schlussfolgern ist, dass seinen Vorstellungen definitiv ein schnelleres Tempo als jenes von Beethoven entsprach, folgendermaßen: „Der Maßstab für das Tempo dieses maßlosen Jubels wird nicht die metronomische Bezeichnung sein, obwohl diese gut ist, sondern die gesteigerte Mitempfindung des Dirigenten und die Möglichkeit, die Worte, auch im raschesten Tempo klar auszusprechen.“<sup>419</sup> Eine ähnliche Auffassung ist im Buch von Nef zu finden, indem er wie folgt über das „Prestissimo“ schrieb: „Dann leitet ein Stringendo zum Prestissimo des Schlusses über, der Stretta, in der nunmehr der Jubel sich bis zur Ausgelassenheit steigt.“<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 196.

<sup>420</sup> Nef, Die neun Sinfonien Beethovens, S. 300.

Solch eine Tendenz, dass die vorgeschlagenen Metronomangaben für jeweils beide Teile schneller und langsamer sind als die von Beethoven, lassen sich auch in den Partituren von einigen Dirigenten finden (mit Ausnahme von Swarowsky), in welchen eigene Metronomangaben und Notizen eingetragen wurden:

	Prestissimo	Maestoso	Prestissimo
Krauss <sup>421</sup>	♩ = 76	♩ = 76	
Krauss <sup>422</sup>	♩ = 76	♩ = 76	
Bernstein <sup>423</sup>		♩ = 60	♩ (Maestoso) = ♩ (Prestissimo)
Horvat <sup>424</sup>	♩ = 152	♩ = 60-66	♩ = 84
Horvat <sup>425</sup>	♩ = 148-152	♩ = 60-66	♩ = 168-176
Swarowsky <sup>426</sup>	♩ = 132		♩ = 132

Tabelle 33: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten und ihre eigenen Partituren

Eine noch viel stärkere Tendenz zu diesen drei Teilen vertrat Wagner, wie sie aus dem Bericht zu seiner Bayreuther Aufführung 1872 von Porges zu lesen ist: „Zu athemloser Hast wußte nun der Meister die das letzte Prestissimo einleitenden, erst ganz leise fast zaghaftS beginnenden, aber rasch zu ungestümmen Toben sich steigernden Takte anzutreiben. [...] War da die elementare Macht des bloßen Empfindens zur Herrschaft gelangt, so trat in dem von W.[agner] im breitesten Adagio-Tempo dirigiertem großartigem Maestoso. [...] Hier hat die Menschheit ihr verlorenes Paradies wiedergefunden; und jetzt

<sup>421</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 241/1 (19.12.2014).

<sup>422</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 168/1 (11.02.2015).

<sup>423</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar aus der Website von New York Philharmonic Archives; [http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle\\_facet&page=9](http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle_facet&page=9) (Zugriff am 12.02.2015)

<sup>424</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Mainz 1979, Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/7 (15.01.2015).

<sup>425</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/220. (15.01.2015).

<sup>426</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: H. Swarowsky aus dem Besitz von M. Huss.

nachdem die Alles verzeihende, Alles versöhnende göttliche Liebe unter erhabenen Schauern ihr höchstes erlösendes Wort gesprochen, glaubten wir in dem mit brausenden Tosen erschallendem Jubel des Orchesters die Antwort einer nun entsündigten Welt zu vernehmen, der als neues Evangelium diese den Lebenstrieb selbst heiligende und segnende Botschaft verkündet worden war“<sup>427</sup>

Zunächst ist anhand der Tabelle 33 (außer der eben erwähnten Tendenz) anzumerken, dass Krauss in seinen beiden Partituren dieselbe Eintragung notierte und somit den gleichen Fehler wiederholte. Es betrifft den Notenwert, der sich auf die Ziffer 76 beim „Maestoso“ bezieht. Dieser muss Achtel statt Viertel betragen, da ansonsten ein zu schnelles Tempo resultiert. Diese ist deutlich schneller als Beethovens Intention und kann so nie erreicht werden.<sup>428</sup> Trotz des Schreibfehlers ist der Versuch von Krauss, eine Temporelation zwischen beiden Teilen im aufführungspraktischen Sinne zu begründen, bemerkenswert. Die Bildung solch einer Temporelation ist auch bei anderen Dirigenten vorzufinden. Neben seinen Metronomisierungsvorschlägen schrieb Markevitch auch über die Temporelationen und machte über das „Maestoso“-Tempo folgende Aussage: „Tatsächlich steht das Tempo giusto zum Vorangehenden im Verhältnis  $\text{♩}=\text{♩}$  (Achtel schlagen).“<sup>429</sup> Auch bei Weingartner ist jene zu finden, allerdings schrieb er über eine andere Relation als die von Markevitch: „Das Maestoso wird in Achteln dirigiert und zwar entspricht ein solches Achtel an Wert ungefähr dem eines ganzen vorhergehenden Taktes.“<sup>430</sup> Diese Relation Weingartners ist auch in der Eintragung von Bernsteins Partitur zu finden, wie auch in der Tabelle 7 zu sehen ist.

Dirigenten wie beispielsweise Norrington und Zander behaupteten, dass die Metronomangabe  $\text{♩}=132$  dem „Prestissimo“-Teil entspreche. Norrington schrieb: „If it taken at this speed [ $\text{♩}=132$ ], two features at the very end become clear: the double-time melody in the strings, and the woodwind and timpani reminiscence of the very opening of the symphony.“<sup>431</sup> Zander erwähnte, dass die Vorteile von Beethovens Tempo sowohl in der klaren Artikulation der Texte und der Noten als auch im deutlich erkennbaren Triolen-Rhythmus (bei der Pauke) in den letzten Takten der Symphonie (T. 936-938) liegen.<sup>432</sup>

---

<sup>427</sup> Porges, Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie, S. 36-38.

<sup>428</sup> Zu den Tempi verschiedener Aufnahmen, vgl. Tabelle 68, S. 204-206.

<sup>429</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 555.

<sup>430</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 196.

<sup>431</sup> Norrington, Performance note, S. 34.

<sup>432</sup> „At 132 [pro Halbe], not only are both words and notes perfectly clear; the magnificence triplet figure

Über die Beethoven'sche Metronomangabe für das „Maestoso“ äußern sich die beiden Dirigenten allerdings nicht, während fast alle anderen in den Booklets der Einspielungen behandelt wurden.

Die Tendenz zur Temponahme beider Teile kann anhand der in den Büchern bzw. Aufsätzen diverser Dirigenten angegebenen Tempi in Erfahrung gebracht werden, die von den Autoren selbst gemessen worden sind.<sup>433</sup> Diese Tempi befinden sich in den Büchern bzw. Aufsätzen von Markevitch, Ceccato und Stadlen. Auch in den beiden Partituren Horvats sind sie zu finden.

Zunächst die Tempoangaben verschiedener Dirigenten im Buch Ceccatos:<sup>434</sup>

	Toscanini	Walter	Mengelberg	Klemperer	Szell
Prestissimo (T. 851-)	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=160$
Maestoso (T. 916-) <sup>435</sup>	$\text{♩}=50$	$\text{♩}=92$	$\text{♩}=56$	$\text{♩}=66$	$\text{♩}=76$

	Karajan	Weingartner	de Sabata	Schuricht	Fricsay	Abbado
Prestissimo	$\text{♩}=156$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=160$
Maestoso	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=52$	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=80$

Tabelle 34: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von Ceccato

In Stadlens Aufsatz befinden sich die Tempoangaben von insgesamt drei Teilen. Diese drei Teile erfolgen allerdings nicht wie folgt in der Reihenfolge: „Prestissimo“, „Maes-

---

in the timpani in the final bars is also perceived as a genuine rhythm and, indeed, an entirely new rhythm, introduced by Beethoven only at the very last moment rather than as mere noise.“ Zander, *The fundamental reappraisal of a classic*, o. S.

<sup>433</sup> Es ist aber fraglich, ob Ceccato wirklich alle Tempi von in seinem Buch befindlichen Dirigenten selber maß. Vgl. S. 148-149.

<sup>434</sup> Ceccato, *Beethoven Duemila*, S. 142.

<sup>435</sup> Die Notenwerte für die Metronomangabe zum „Maestoso“ (M. M.  $\text{♩}=60$ ) wurden im Buch von Ceccato auf der Seite 142 in den meisten Fällen falsch gedruckt. Außer seinem Metronomisierungsvorschlag wurden immer Viertel als die sich auf eine Ziffer beziehenden Notenwerte gedruckt, was aber nur bei Beethovens und Toscaninis Metronomangaben richtig ist. Die Viertel bei den anderen Dirigenten müssen zu Achtern korrigiert werden, wie es auch in der Tabelle 34 steht.

toso“ und „Prestissimo“, sondern in „Prestissimo“, danach ab dem 15. Takt des „Prestissimo“ (T. 865-) und „Maestoso“. Stadlen gab nicht an, weshalb er das Tempo dieser kurzen Stelle extra gemessen hatte. Allerdings liegt womöglich der Grund im punktierten Rhythmus der Chorstimmen, der vier Takte lang (T. 865-868) andauert, und nur ein einziges Mal beim Finale (T. 851 ff.) auftritt. Dabei ist interessant zu beobachten, dass hier eine Änderung des Tempos vorliegt und wie stark sie sich verändert. In den von Stadlen analysierten Tempoangaben ist zu erkennen, dass das Tempo im Takt 865 in meisten Fällen im Grade von acht metronomische Ziffern verlangsamt wurde.<sup>436</sup>

Dirigent	Karajan	Karajan	Toscanini	Szell	Walter	Furtwängler	Weingartner	Kleiber	Kempe
Orchester	B. Ph. (1977)	B. Ph. (1963)	NBC	Cleveland	Columbia	B. F. O.	V. Ph.	V. Ph.	Mün. Ph.
Prestissimo	$\text{♩}=168$	$\text{♩}=168$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=168$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=168$	$\text{♩}=152$
Prestissimo (T. 865)	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=132$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=144$
Maestoso <sup>437</sup>	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=46$	$\text{♩}=40$	$\text{♩}=56$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=63$

Tabelle 35: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von Stadlen

Bei den in Tabelle 35 aufgezählten Dirigenten ist die Verlangsamung bei Toscanini ein wenig größer (12 metronomische Grade) als bei allen anderen. Stadlen gab diesbezüglich leider nicht bekannt, welche Aufnahme Toscaninis er damals hörte.<sup>438</sup> Mit hoher Wahrscheinlichkeit war es die letzte Aufnahme, die im Jahr 1952 aufgenommen wurde. Es befindet sich eine Video-Aufnahme von Toscanini, die er gemeinsam mit dem NBC Symphony Orchestra im Jahre 1948 aufnahm.<sup>439</sup> Bei dieser Aufnahme beginnt die Verlangsamung im Takt 861, in der die Melodie mit dem punktierten Rhythmus erklingen. Diese sind nicht nur hörbar, sondern durch das Video regelrecht sichtbar.

<sup>436</sup> Für die vollständigen Orchesternamen in dieser Tabelle, vgl. Fußnote Nr. 255, S. 75.

<sup>437</sup> Wie im Buch von Ceccato sind die Notenwerte für die Angabe des „Maestoso“ meistens nicht richtig und eindeutig gedruckt. Die auf eine Ziffer beziehenden Notenwerte bei den Metronomangaben von Toscanini, Szell, Walter und E. Kleiber müssen Viertel und bei den Angaben anderer Dirigenten Achtel sein, wie es gemäß der Tabelle 35 angegeben ist. Vgl. Stadlen, Beethoven und das Metronom, S. 32.

<sup>438</sup> In der Diskographie von J. F. Weber (1987) befinden sich insgesamt sechs Aufnahmen zur Symphonie von Toscanini. Vgl. J. F. Weber, A discography of the choral symphony, S. 64-88.

<sup>439</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=DuK133dK6eQ> (Zugriff am 25.01.2017).

Im Buch von Markevitch sind folgende Tempi verschiedener Dirigenten enthalten:<sup>440</sup>

	Toscanini	Furtwängler	Schuricht	Mengelberg	Weingartner	Walter	Klemperer
Prestissimo	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=152$	$\text{♩}=144$
Maestoso	$\text{♩}=50^{441}$	$\text{♩}=63$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=56$	$\text{♩}=52$	$\text{♩}=92$	$\text{♩}=66$

Tabelle 36: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten im Buch von Markevitch

Grundsätzlich gibt es noch das „Maestoso“-Tempo von Szell (M. M.  $\text{♩}=76$ ), allerdings schrieb Markevitch nichts über sein „Prestissimo“-Tempo. Der Tabelle von Markevitch zufolge ist es äußerst kurios, dass die Notenwerte des „Maestoso“ bei Toscanini und Walter verschieden sind, obwohl die tatsächlichen Tempi ähnlich sind. Erkannte Markevitch bei der Tempomessung beider Aufnahmen eine andere Pulsation? Dies ist durchaus möglich, allerdings findet sich keine genauere Erklärung darüber.

In den zwei Partituren von Horvat sind die Tempi von verschiedenen Dirigenten vorzufinden. Zunächst folgt seine eigene Partitur vom Wiener Philharmonischer-Verlag:<sup>442</sup>

	Kar[rajan]	Mark[evitch]	Tosc[anini]	Wgr [Weingartner]	W[alter]	Schn [Scherchen]	Furtwängler
Prestissimo (T. 851-)	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=144$	$\text{♩}=132$	$\text{♩}=152-160$	$\text{♩}=132(?)$	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=152-160$
Maestoso (T. 916-)	$\text{♩}=60$	$\text{♩}=52$	$\text{♩}=88$ (T. 918-)	$\text{♩}=52$ $\text{♩}=72$ (T. 918-)	$\text{♩}=52$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=63$ (T. 918-)
Prestissimo (T. 920-)	$\text{♩}=160-164$		$\text{♩}=156-160$		$\text{♩}=138$		$\text{♩}=104$

Tabelle 37: Tempi der Coda verschiedener Dirigenten in der Partitur von Horvat

<sup>440</sup> Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 554-555.

<sup>441</sup> Bei Toscanini muss der auf die Ziffer 50 beziehende Notenwert ein Viertel statt Achtel sein. Im Buch Markevitchs sind die Notenwerte bei der Metronomangabe des „Maestoso“-Tempos Toscaninis nicht ganz eindeutig. Es könnte der Irrtum entstehen, dass Toscaninis Tempo M. M.  $\text{♩}=50$  ist, was ein völliges Missverständnis darstellen würde.

<sup>442</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/220 (15. 01. 2015).

Horvat notierte bei einigen Dirigenten nicht unmittelbar vom Beginn das Tempo im „Maestoso“, sondern erst im Takt 918, wo der Chor den letzten Text der Symphonie *Freude, schöner Götterfunken, Götterfunken* singt. Außerdem ist in manchen Fällen das Tempo eines Dirigenten in den ersten zwei Takten des „Maestoso“ (T. 916-917) anders als in den letzten zwei Takten (T. 918-919) (über die genauere Tempogestaltung von Dirigenten wird in dieser Dissertation noch näher eingegangen). In seiner anderen Partitur vom Schott-Verlag befinden sich die Tempi von jenen Dirigenten, die bereits im Wiener Philharmonischen-Verlag erwähnt wurden.

## 5-5. Die Relation zwischen beiden „Prestissimi“

Neben der Temporelation zwischen dem „Prestissimo“ und „Maestoso“, sollte auch jene zwischen den beiden „Prestissimi“ beachtet werden. Die Gründe der Fragestellung über die Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ sind zunächst, dass Beethoven keine Metronomangabe zum zweiten „Prestissimo“ preisgab, und zweitens, dass die Musik nach dem „Maestoso“ ganz anders ist als zuvor, obwohl für beide Teile die gleiche Tempobezeichnung angegeben wurde. Dadurch entstehen beim zweiten „Prestissimo“ zwei Arten von Tempnahmen, nämlich ein gleiches und ein schnelleres „Prestissimo“.

### 5-5-1. Das zweite „Prestissimo“ soll grundsätzlich dem Tempo des ersten entsprechen.

Zunächst sollte der Begriff *grundsätzlich ein gleiches Tempo* festgestellt werden. Es bedeutet jedenfalls nicht, dass sich der Metronomwert zum zweiten „Prestissimo“ dem ersten tatsächlich gleichen muss, um ein identisches Tempo zu bilden. Sondern vielmehr geht es um die Frage, ob ein Dirigent das Tempo des ersten „Prestissimo“ auch beim zweiten zu halten versucht, obwohl gewisse Unterschiede in den Metronomwerten existieren.

Die Auffassung, dass tempomäßig das zweite „Prestissimo“ wie das erste aufgeführt werden sollte, birgt die Voraussetzung, dass Beethoven nach dem lediglich viertaktigen „Maestoso“ eine neue Metronomangabe angab, falls er hier ein anderes Tempo als das erste „Prestissimo“ gewählt hatte.

In einigen Werken Beethovens befindet sich am Ende der Neunten eine ähnliche Coda. Eine *Ähnliche Coda* bedeutet, dass eine kurze Stelle unmittelbar vor dem Ende existiert, deren Tempo langsamer als zu Beginn des Satzes und das vorherige Tempo ist. Werke, die eine solche Coda enthalten (außer der Neunten) sind die Streichquartette op. 18/6 und op. 59/1, die Ouvertüre zur Oper *Fidelio* op. 72. Nach dieser kurzen Stelle in den drei Werken erfolgt eine noch schnellere Tempobezeichnung. In der folgenden Tabelle sind die letzten drei Tempobezeichnungen des jeweiligen Werkes zu sehen:

Quartett op. 18/6 (4. Satz)	Quartett op. 59/1 (4. Satz)	Fidelio-Ouvertüre op. 72
Allegretto quasi Allegro, 3/8 (♩=88)	Allegro, 2/4 (♩=126)	Allegro, 2/2
Poco Adagio, 2/4 (♩=69)	Adagio ma non troppo, 2/4 (♩=69)	Adagio, 2/2
Prestissimo, 3/8 (♩=112)	Presto, 2/4 (♩=92)	Presto, 2/2

Tabelle 38: Tempobezeichnungen und Metronomangaben im letzten Satz diverser Werke Beethovens

Hätte Beethoven ein noch schnelleres Tempo angestrebt, dann wäre es auch deutlich notiert worden. Neben den Tempobezeichnungen reflektieren die Metronomangaben der beiden Quartette auch Beethovens Intention. Falls er in seiner Neunten nach dem „Maestoso“ ein noch schnelleres Tempo gewollt hätte, dann gibt es zwei Alternativen, seine Absicht zu illustrieren. Eine Möglichkeit ist, eine neue Metronomangabe zum zweiten „Prestissimo“ anzugeben, was er allerdings nicht tat. Die andere ist, die unterschiedlichen Tempobezeichnungen beider „Prestissimo“-Teile anzugeben. Über die zweite Möglichkeit dachte er nach, wie anhand seines Autographs und seiner Stichvorlage erkennbar ist,<sup>443</sup> allerdings führte er sie schlussendlich nicht aus. Aus dieser Tatsache heraus kann hinsichtlich der Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ geschlossen werden, dass das Tempo in beiden Teilen gleich ist.

Personen wie z. B. Grove, Swarowsky und Chailly unterstützten diese Auffassung. Bezüglich des eintretenden zweiten „Prestissimo“ schrieb Grove: „[...] maestoso, [...]“

<sup>443</sup> Vgl. S. 117-126.

after which the Prestissimo returns [...]“<sup>444</sup> Durch das Wort *return* wird der Eindruck vermittelt, dass sich das zweite „Prestissimo“ nicht vom ersten unterscheidet. Im Gegensatz zur nicht ganz eindeutigen Aussage von Grove, zeigt es sich in der Dirigierpartitur Swarowskys<sup>445</sup> und in einem Interview des Jahres 2011 von Chailly konkreter. Chailly sagte, dass die beiden „Prestissimi“ im gleichen Tempo aufgeführt werden müssen: „What I did also find, is the Stretta at the end of the fourth movement [that] it is called Prestissimo. [It should] not be faster than the previous Prestissimo, but [it has to be] equal in the speed. Otherwise you run into the effect of the ending, which I think [that] it is against the result. The very final Stretta should be [played] as written as the previous one and [the tempo should] not [be] faster.“<sup>446</sup>

Diese Auffassung der Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ verwirklichte er in seiner Aufnahme mit dem Gewandhausorchester Leipzig im Jahr 2008, in welcher der Tempounterschied zwischen beiden „Prestissimi“ sehr gering ist. Da der Unterschied nur sehr gering ist, kann dies auch als identisch angesehen werden.

Tempo des ersten Prestissimo	Tempo des zweiten Prestissimo	Unterschied
M. M. $\text{♩}=159.8$	M. M. $\text{♩}=163$	3.2

Tabelle 39: Chaillys Tempi in beiden „Prestissimi“ und dessen Unterschied in seiner Aufnahme 2008

Die oben genannte Auffassung scheint auf dem ersten Blick logisch. Allerdings sind einige Punkte vorhanden, anhand dessen nicht einfach zu schlussfolgern ist, ob die beiden „Prestissimi“ nur aufgrund derselben Bezeichnung im gleichen Tempo aufgeführt werden sollten.

5-5-2. Das zweite „Prestissimo“ kann schneller als das erste aufgeführt werden.

Beethoven gab die Metronomangaben (wie auch in seinen anderen Symphonien) seiner Neunten nicht nur zu Beginn jedes Satzes, sondern auch beim Tempowechsel innerhalb eines Satzes (insbesondere im vierten Satz) an. Einige Stellen wurden zwar nicht konkret

<sup>444</sup> Grove, *Beethoven and his nine symphonies*, S. 388.

<sup>445</sup> Vgl. Tabelle 33, S. 150.

<sup>446</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PbrgfLbFCIg> (Zugriff am 08.11.2015).

mit einer Metronomangabe verbunden, allerdings kann in solchen Fällen das von Beethoven intendierte Tempo sehr leicht nachverfolgt werden, da sich die Musik lediglich wiederholt. Aus diesem Grund war es für Beethoven nicht notwendig, solche Stellen nochmals zu metronomisieren. Ein gutes Beispiel hierfür ist das instrumentale Rezitativ zu Beginn des vierten Satzes (T. 8-91), in welchem zwischendurch kurze *Zitate* der früheren Sätze erfolgen. Beethoven metronomisierte dabei nur das Zitat des ersten Satzes (T. 30-37). Daraus lässt sich identisch mit der Metronomangabe zum ersten Satz schließen, dass die Zitate der weiteren Sätze mit dem gleichen Tempo des jeweiligen Satzes aufgeführt werden sollen. Als weitere Beispiele können die Coda des zweiten Satzes (T. 926 ff.) angeführt werden, die sowohl an den Übergang zum Trio als auch an den Anfang des Trios erinnert, und das „Allegro assai“ im vierten Satz (T. 237 ff.), wo sich das Freude-Thema erstmals mit menschlichen Stimmen präsentiert, welches davor nur mit Instrumenten aufgeführt wurde.

Das „Prestissimo“ nach dem „Maestoso“ (T. 920 ff.) ist diesen Stellen nicht zugehörig, da die Musik anders als beim ersten „Prestissimo“ (T. 851 ff.) verläuft. Das Motiv beider Stellen ist unterschiedlich. Das Anfangsmotiv des ersten „Prestissimo“ ist eine Variation des Motivs von Andante maestoso im vierten Satz (T. 595-626).<sup>447</sup> Dies ist nicht nur anhand der variierten Melodie, sondern auch anhand des gleichen Textes in beiden Stellen *Seid umschlungen Millionen!* erkennbar. Das Motiv im zweiten „Prestissimo“ entspringt aus dem Freude-Thema.<sup>448</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass die Inhalte beider Teile unterschiedlich sind, kann erwogen werden, dass tempomäßig beide Stellen anders aufgeführt wurden. Das potenziell schnellere Tempo im zweiten „Prestissimo“ kann durch den Vergleich der Inhalte beider Teile erklärt werden.

Zunächst erfolgt der Unterschied der dynamischen Bezeichnungen beider Teile. Der Dirigent Huss, der bei Swarowsky studierte und Herausgeber des Buches *Wahrung der Gestalt* ist, vollzog dies mit großer Aufmerksamkeit in einem Gespräch: Bezüglich der Dynamik fällt beim ersten „Prestissimo“ die *Sforzati* in den ersten acht Takten auf, die im ersten Schlag jedes Taktes existiert, während beim zweiten „Prestissimo“ *sempre ff* in den ersten acht Takten steht. Dadurch wird womöglich angedeutet, dass das Tempo des ersten

---

<sup>447</sup> „This is the Coda to the Finale, and is on a theme closely related to the second theme of No. 81 [theme of Andante maestoso], but in shorter notes, and entirely altered in character.“ Grove, Beethoven and his nine symphonies, S. 388; Vgl. Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 497.

<sup>448</sup> Vgl. Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 497.

„Prestissimo“-Teils langsamer ist als das zweite.

In den Takten 928-935 (im zweiten „Prestissimo“) erfolgt ein halbtaktiges Sforzando oder Forte, das vor allem eine halbtaktige Repetition der Töne ist, beeinflusst das Tempo eher wenig.

Huss machte darauf aufmerksam, was zu Beginn der beiden Teile bezüglich der Cinnellie u. Gran Tamburo (Becken u. große Trommel) steht. Die Stimme in den ersten acht Takten des ersten „Prestissimo“ ist halbtaktig, während sie zu Beginn des zweiten „Prestissimo“ ganztaktig ist. Dies ist ein mögliches Indiz dafür, dass das zweite „Prestissimo“ schneller als das erste verläuft.

Auch der Bewegungsunterschied bei den Streichern zwischen beiden Teilen ist beachtenswert. Der schnellste Notenwert bei den Streichern sind Achtel in beiden Teilen. Vergleicht man jedoch die Achtelbewegung in den Takten 903-915 mit 920-927, dann lässt sich daraus schließen, dass die Bewegung in den Takten 903-915, die im ersten „Prestissimo“-Teil liegt, einen größeren zeitlichen Aufwand benötigt.

The image displays two musical staves for string instruments, labeled T. 903 and T. 920. Each staff is divided into four parts: 1. Vn. (Violin I), 2. Vn. (Violin II), Va. (Viola), and Vc/Kb. (Cello/Double Bass). The top passage (T. 903) features a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes. The bottom passage (T. 920) features a simpler rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes.

Abbildung 38: Streicherstimmen T. 903-908 (oben) und T. 920-925 (unten)

Die Achtel in den Takten 903-915 bewegen sich aufwärts, während sie sich bei einer anderen Stelle vier Takte lang (T. 920-923) in beiden Violinen- und Violastimmen auf- und abwärts und danach in allen Streicherstimmen wieder aufwärts bewegen. In den Takten 924-927 erfolgt in der Bewegung mit Repetition der Noten ein *tremolo-effect*, wie Brown es auch beschrieb.<sup>449</sup> Aus diesem Grund können Notenbewegungen mit Repetition schneller gespielt werden. Die Bewegung in den Takten 920-923 bei beiden Violinen- und Violastimmen enthält keine Repetition der Noten, sondern weisen eine wiederholende Figur vor, allerdings können die Streicher diese Stelle ohne Lagewechsel spielen, während in den Takten 903-915 mehrmals die Lage gewechselt werden muss (insbesondere die ersten Violinen-, Cello- und Kontrabassgruppen).

Einwände gegen den Punkt über die Achtelbewegung der Streicher sind praktisch gesehen möglich. In einigen Aufnahmen, deren Tempo des ersten „Prestissimo“ viel schneller als jenes von Beethoven ist – z. B. die Aufnahme von E. Kleiber (1952) oder Karajan (1976-77)<sup>450</sup> – erkennt man, dass die erwähnten Achtelbewegungen problemlos in einem schnellen Tempo verlaufen. Diese Bewegungen befinden sich auch im späteren Teil des ersten „Prestissimo“, während bei den bereits erwähnten anderen Punkten und behandelten Faktoren wie dynamische Bezeichnungen und Becken- und große Trommelstimmen schon zu Beginn des ersten Prestissimo-Teils erfolgten. Das bedeutet, dass die Achtelbewegungen im ersten „Prestissimo“ für die Tempowahl keine entscheidenden Faktoren sind.

Diese Auffassung wurde von Personen wie N. und J. Del Mar und Horvat unterstützt.<sup>451</sup>

Der Metronomisierungsvorschlag N. Del Mars zusammen mit der These von J. Del Mar ist beachtenswert. Die Angabe  $\text{♩}=176$  (oder  $\text{♩}=88$ ) erinnert an die mit dem Buchstaben *F* verbundene Ziffer 88 im Konversationsheft und an die entwickelte These von J. Del Mar, dass die Metronomangabe für das zweite „Prestissimo“  $\text{♩}=88$  beträgt. Anders als bei J. Del Mar brachte N. Del Mar seinen Vorschlag  $\text{♩}=176$  nicht mit der Ziffer 88 im Zusammenhang. Er schrieb wie folgt: „The final Prestissimo can go even faster than its predecessor, perhaps as rapidly as  $\text{♩}=176$ “<sup>452</sup> Nimmt man darauf Rücksicht, dass N. Del

---

<sup>449</sup> Brown, *Historical performance*, S. 252.

<sup>450</sup> Das Grundtempo des ersten „Prestissimo“ von E. Kleiber beträgt ungefähr M. M.  $\text{♩}=174$  und bei Karajan ca. M. M.  $\text{♩}=171$ .

<sup>451</sup> J. Del Mars Argument befindet sich auf der S. 119-120; Horvats Metronomisierungsvorschlag auf der S. 150 (Tabelle 33); N. Del Mars Vorschlag auf der S. 146 (Tabelle 32).

<sup>452</sup> N. Del Mar, *Conducting Beethoven*, S. 217.

Mars Buch einige Jahre früher als J. Del Mars Kritischer Bericht bzw. Urtext-Ausgabe erschienen ist,<sup>453</sup> dann kann die identische Geschwindigkeitsangabe der beiden ( $\text{♩}=176$  und  $\text{♩}=88$ ) nur ein Zufall sein.

Bezüglich der Relation ist außerdem zu erwähnen, was Nef darüber dachte. Obwohl Nef nichts über die Relation zwischen beiden „Prestissimi“ schrieb und sich seine Beschreibungen auch nicht sehr deutlich unterscheiden, wird anhand seines Vergleichs dennoch der Eindruck erweckt, als würde sich das zweite „Prestissimo“ nach einem schnelleren Tempo als das erste<sup>454</sup> richten: „Nach einer knappen Maestostelle verkürzt und kombiniert das allerletzte Prestissimo in origineller Weise die Motive, und in dionysischem Jubel stürmt das Orchester dem Ende entgegen.“<sup>455</sup> Durch den Bericht von Proges über Wagners Aufführung ist zu schlussfolgern, dass Wagner zum beschleunigten Ende tendierte.<sup>456</sup>

### 5-5-3. Das Verhältnis zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“

Meines Erachtens kann die Frage nach der Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ anhand der Beobachtung zwischen „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ erklärt werden. Die Beobachtung der Relation beider Teile ist sinnvoll, weil beide Teile ohne Zäsur miteinander verbunden sind. Der „Maestoso“-Teil ist zwar ohne jeglichen Bruch mit dem ersten „Prestissimo“-Teil verbunden, allerdings ist die Temporelation zu Beginn des „Maestoso“-Teils (T. 916) zwischen beiden Teilen kaum zu spüren. Dies liegt nicht nur darin, dass aufgrund der zahlreich erklingenden Stimmen (z. B. Chorstimmen) der erste Schlag des Taktes 916 durch den Haltebogen mit dem letzten Schlag des vorigen Taktes verbunden ist, sondern auch, weil die Stimme im Moment des zweiten Schlages (des Taktes 916) keine neuen Töne besitzt. Das Gefühl des Viertel-Schlages (ist das „Maestoso“-Tempo langsam, dann des Achtel-Schlages) ist in den ersten zwei Schlägen des Anfangstakts des „Maestoso“-Teils nicht gegeben.

---

<sup>453</sup> N. Del Mars Buch *Conducting Beethoven, Bd. 1* ist 1992 und J. Del Mars Urtext-Ausgabe zur Neunten 1996 erschienen.

<sup>454</sup> Seine Beschreibung über das erste Prestissimo, vgl. S. 149.

<sup>455</sup> Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 301.

<sup>456</sup> Vgl. S. 150-151.

Zwischen dem „Maestoso“-Teil (3/4), dessen Metronomangabe  $\text{♩}=60$  ist, und dem zweiten „Prestissimo“-Teil (Alla breve) entsteht unter der Voraussetzung, dass das Tempo zum zweiten „Prestissimo“ dem ersten gleicht - also die Metronomangabe zum zweiten „Prestissimo“ auch M. M.  $\text{♩}=132$  beträgt - eine Relation. Ein Viertel des „Maestoso“-Teils (M. M.  $\text{♩}=60$ ) entspricht etwa dem gesamten Takt des zweiten „Prestissimo“-Teils (M. M.  $66 = \text{♩}$ ). Hinsichtlich dieser Proportion ist die Verbindung der beiden Teile, insbesondere bei den Streicher- und Chorstimmen, beachtenswert. In den letzten zwei Takten des „Maestoso“-Teils (T. 918-919) spielen die Streicher stets Zweiunddreißigstel, also acht Noten pro Viertel, und zu Beginn des zweiten Prestissimo-Teils Achtel, acht Noten in einem Takt. Bei dieser Relation müssen die Streicher beim Tempowechsel die Achtel im Alla breve-Takt („Prestissimo“) nicht in einem neuen Tempo spielen, sondern können ähnlich oder gleich fortsetzen. Bei den Chorstimmen ist es bei gleichbleibender Relation derselbe Fall. Interessant dabei ist, dass die Chorstimmen nicht bereits im letzten Takt des „Maestoso“-Teils abgeschlossen werden, sondern erst im ersten Takt des zweiten „Prestissimo“-Teils, in dem sich die Taktart ändert und in allen anderen Stimmen ein neues Motiv<sup>457</sup> startet. Mit Abschluss der Chorpartie ist zu erkennen, dass Beethoven nach dem „Maestoso“-Teil tempomäßig ein gleiches „Prestissimo“ wie davor angestrebt hatte. Der letzte Text des Chors ist *Götterfunken! Götterfunken!* Die Silben *funken* vom zweiten *Götterfunken!* liegen im Alla breve-Takt („Prestissimo“), während sich die anderen Silben im Maestoso-Teil befinden. Daraus kann geschlossen werden, dass Beethoven das Wort zwei Mal identisch erklingen lassen wollte. Deshalb notierte er zum zweiten *funken* eine Halbe und eine Viertel im Alla breve-Takt, weil das *erste funken* im 3/4-Takt („Maestoso“) zwei Achtel besitzt. Natürlich ist bei dieser Temporelation zwischen beiden Teilen das Viertel im Alla breve-Takt kürzer als das Achtel im 3/4-Takt. Da allerdings die Silbe *ken* die letzte Silbe des Wortes ist, erklingen beide *funken* nahezu gleich.

Ist das Verhältnis zwischen beiden Teilen anders (also das Viertel des „Maestoso“-Teils nicht dem gesamten Takt des zweiten „Prestissimo“-Teils entspricht), dann erklingt das zweite *funken* auch nicht wie das erste. In zahlreichen Aufnahmen, deren „Maestoso“-Tempo langsamer und das „Prestissimo“-Tempo schneller als jenes von Beethoven ist, ertönen die Silben *funken* des zweiten *Götterfunken* kürzer als das *funken* des ersten. In

---

<sup>457</sup> Das Motiv in den Chorstimmen der letzten beiden Takte des „Maestoso“-Teils (T. 918-919) und das Motiv für Bläser im zweiten „Prestissimo“-Teils entspringt aus dem Freude-Thema, allerdings sind sie anders variiert. Vgl. Markevitch, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven, S. 497.

diesem Zusammenhang ist ein Satz von Weingartners Buch zu erwähnen, der diesbezüglich ein doppelt so langsames „Maestoso“-Tempo und ein schnelleres „Prestissimo“-Tempo als die Metronomangaben des Komponisten vorschlug: „Der Chor singt das letzte Wort >-funken< kurz und scharf [...]“<sup>458</sup>

Natürlich ist es nicht richtig, wenn man solch eine Tempogestaltung als falsch bezeichnet. Vielmehr sollte es als eine von vielen Interpretationen verstanden werden. Nur ist aus analytischer Perspektive der Partitur eindeutig, dass solche Tempogestaltungen nicht den Vorstellungen Beethovens entsprachen.

Anhand der Metronomangaben beider Teile und des Tempowechsels einiger Stimmen ist deutlich erkennbar, dass Beethoven beim Tempowechsel keinen Bruch beabsichtigte. Ganz im Gegenteil, sein Bestreben galt vielmehr, dass der Tempowechsel für den Hörer möglichst unerkant bleibt. Ein solcher Tempowechsel ist im ersten Satz seiner vierten Symphonie zu finden, wo sich das Tempo von „Adagio“ zu „Allegro vivace“ ändert. Ein Viertel vom „Adagio“ entspricht ungefähr einem ganzen Takt vom „Allegro vivace“. Wie bereits Bockholdt in seinem Aufsatz wunderbar aufzeigte, ist der Tempowechsel nicht deutlich bemerkbar, sodass die Anfangstakte des „Allegro vivace“ (T. 39 ff.) noch in der Notation des „Adagio“ übertragen werden können.<sup>459</sup>

The image displays two musical staves. The upper staff represents the original notation of the first movement, starting at measure 38 with a fortissimo (ff) dynamic. It includes a five-measure rest (marked '5') at measure 39, followed by a section marked 'ff sempre' from measure 39 to 42, and another section marked 'fp' from measure 43 to 46. The piece concludes with a 'p dolce' dynamic at measure 47. The lower staff shows the same musical material but with a different tempo, where each measure of the original is compressed into half its duration. This compressed notation is labeled with measure numbers T. 38 through T. 47, demonstrating how the tempo change is integrated into the original notation.

Abbildung 39: Anfangstakte des „Allegro vivace“ in der Notation des „Adagio“ und das Original.

<sup>458</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 197.

<sup>459</sup> Bockholdt, Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Symphonie, S. 127-144, hier: S. 132.

## 5-6. Analyse der Interpretationen anhand von Aufnahmen

### 5-6-1. Die Relation zwischen beiden „Prestissimi“

Die Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ wird zunächst analysiert und anschließend dokumentiert. Zusätzlich werden, abgesehen von der Fragestellung, ob ein unmittelbares Verhältnis zwischen dem „Prestissimo“-Tempo eines Dirigenten und dem von Beethoven (M. M.  $\text{♩}=132$ ) besteht oder nicht, einige zusätzliche Bemerkungen näher behandelt.

#### 5-6-1-1. Stellen für den Vergleich

Für den Vergleich beider Teile wurden die ersten acht Takte des jeweiligen „Prestissimo“ ausgewählt, T. 851-858 für das erste und T. 920-927 für das zweite. Die durchschnittlichen Tempi der jeweiligen acht Takte wurden so gemessen,<sup>460</sup> dass beide unterschiedlichen Motive<sup>461</sup> unter der gleichen Tempobezeichnung aufgeführt wurden. Die ausgewählten Stellen beginnen nicht erst nach einer Zäsur, sondern unmittelbar nach den vorhergehenden Teilen. Das heißt, dass der Anfang des ersten „Prestissimo“ nach der 8-taktigen Temposteigerung „poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro“ und der Anfang des zweiten nach dem 4-taktigen „Maestoso“ beginnt.

#### 5-6-1-2. Die Verteilung der Wertemessung

In der Tabelle 41 ist die Verteilung der Wertemessung zu sehen. Zunächst ist es allerdings notwendig, einen Blick auf die Tabelle 40 zu werfen, in welcher die durchschnittlichen Tempi beider „Prestissimi“ (T. 851-818 und T. 920-927) und deren Differenzen (der in dieser Dissertation behandelnden Aufnahmen) angegeben sind.

---

<sup>460</sup> Über die Methode der Messung, vgl. 12-13.

<sup>461</sup> Vgl. S. 158.

Dirigent	Aufnahmejahr	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Seidler-Winkler	1923	157.4	163.6	6.2
Coates	1923	156	174.5	18.5
Weingartner	1926	147.2	160.7	13.5
Coates	1926	167.9	186.5	18.6
Fried	1927	164.1	172.2	8.1
Weingartner	1935	153.4	178	24.6
Furtwängler	1937	162.8	244.6	81.8
Toscanini	1937	143.7	157	13.3
Mengelberg	1940	166.5	167.2	0.7
Furtwängler	1942	166.2	214.5	48.3
Karajan	1947	173.9	191.3	17.4
Toscanini	1948	147.7	145.7	-2.2
Abendroth	1951	174.4	184	9.6
Furtwängler	1951	155.6	199.2	43.6
Toscanini	1952	146.5	152.3	5.8
E. Kleiber	1952	174.1	160.8	13.3
Scherchen	1953	164.9	174.8	9.9
Furtwängler	1954	152.1	187.9	35.8
Karajan	1955	161.3	164	2.7
Klemperer	1957	154.8	150.1	-4.7
Celibidache	1958	162.9	170.1	7.2
Ansermet	1959	151	150.6	-0.4
Markevitch	1961	155.7	154.8	-0.9
Szell	1961	174.3	180.3	6
Reiner	1961	158.9	167.4	8.5
Leibowitz	1961	155.1	160	4.9
Monteux	1962	166	160.5	-5.5
Karajan	1962	169.8	168.3	-1.5
Bernstein	1964	166.9	170.3	3.4
Klemperer	1964	152.8	146.5	-6.3
Leinsdorf	1969	170.6	175.7	5.1
Böhm	1970	161.1	176.3	15.2
Klemperer	1970	145.5	137.9	-7.6

Karajan	1976-77	171.6	172.3	0.7
Bernstein	1979 (Salzburg)	167.2	170.7	3.2
Bernstein	1979 (Wien)	176.9	180	3.1
Böhm	1980	152	162.8	10.8
Karajan	1983	163.8	161.4	-2.4
Dohnanyi	1985	158.5	166.2	7.7
Abbado	1986	160.4	167.6	7.2
Solti	1986 (London)	164	166.4	2.4
Solti	1986 (Chicago)	159.3	170.1	10.8
Wand	1986	158.7	161.7	3
Norrington	1987	139.1	142.4	3.3
Celibidache	1987	147.8	147.9	0.1
Hogwood	1988	145.3	143.6	-1.7
Giulini	1989	139.4	159.8	20.4
Bernstein	1989	171.2	167.3	-3.9
Zander	1990-91	135.8	139.1	3.3
Harnoncourt	1991	161.7	167	5.3
Gardiner	1992	144.9	150.7	5.8
Brüggen	1992	154.7	146.7	-8
Gielen	1994	158.6	152.3	-6.3
Zinman	1998	144.7	174.9	30.2
Herreweghe	1998	134.7	138.8	4.1
Barenboim	1999	168.7	165.5	-3.2
Abbado	2000	165.8	175.9	10.1
Rattle	2002	141.7	143.9	2.2
Skrowaczewski	2005	153.4	160.9	7.5
Jansons	2005	146	158.4	12.4
Welser-Möst	2007	162.9	173.7	10.8
Immerseel	2007	147.8	151	3.2
Chailly	2008	159.8	163	3.2
P. Järvi	2009	160.9	182.3	21.4
Thielemann	2010	164.6	171.1	6.5
Nagano	2011	158.6	177.6	19
Tilson Thomas	2012	153.9	162.4	8.5
Barenboim	2012	173.1	172.4	-0.7

Jansons	2012	152.2	163	10.8
---------	------	-------	-----	------

Tabelle 40: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede

Die Verteilungsunterschiede zwischen beiden „Prestissimi“:

Unterschiede der Metronomwerte zwischen beiden Prestissimi (Wert vom zweiten Prestissimo minus dem Wert des ersten)		Anzahl der Aufnahmen
81-90		1
41-50		2
31-40		1
21-30		3
16-20		5
11-15	+	4
	-	1
6-10	+	17
	-	4
0-5	+	20
	-	11

Tabelle 41: Verteilungsunterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ und die Anzahl der Aufnahmen

In der Tabelle 41 ist deutlich zu erkennen, dass die Unterschiede der Metronomwerte in fast der Hälfte (31 Aufnahmen) der untersuchten Aufnahmen (69) nur gering sind. Die Unterschiede betragen lediglich bis zu fünf Metronomwerten. Daraus resultierend kann gesagt werden, dass die Tempi in beiden „Prestissimi“ identisch sind. Solch geringe Unterschiede der Metronomwerte sind in schnellen Tempi praktisch kaum oder gar nicht zu erkennen. Aufnahmen, deren Unterschiede bei mehr als 10 liegen, weisen schnellere Tempi im zweiten „Prestissimo“ als im ersten vor. Die einzige Ausnahme stellt jene von E. Kleibers (1952) dar, in der ein *langsames* Tempo im zweiten „Prestissimo“ als im ersten zu hören ist (der Unterschied des Metronomwerts bei E. Kleiber beträgt -13.3). Wenn der Unterschied zwischen 6 und 10 liegt, dann ist die Auffassung auch nicht einheitlich, da der Unterschied von 6 Werten ein nahezu gleiches Tempoverhältnis zwischen beiden „Prestissimi“ bedeutet. Ein Unterschied von 10 Werten würde konträr dazu das gegenteilige Verhältnis ergeben.

Die Tempi jener 31 Aufnahmen des ersten „Prestissimo“, in denen der Unterschied bei beiden „Prestissimi“ gering ist, sind im jeden Tempobereich präsent. Die durchschnittlichen Tempi des ersten „Prestissimo“ der insgesamt 69 Aufnahmen (also das Tempo der ersten 8 Takte des Teils T. 851-858) umfasst ca. M. M.  $\text{♩}=134$  bis M. M.  $\text{♩}=176$ . Die geringen Unterschiede sind im schnellen, mittleren und auch im langsamen Tempobereich gegeben, so wie es auch in der folgenden Abbildung zu erkennen ist:

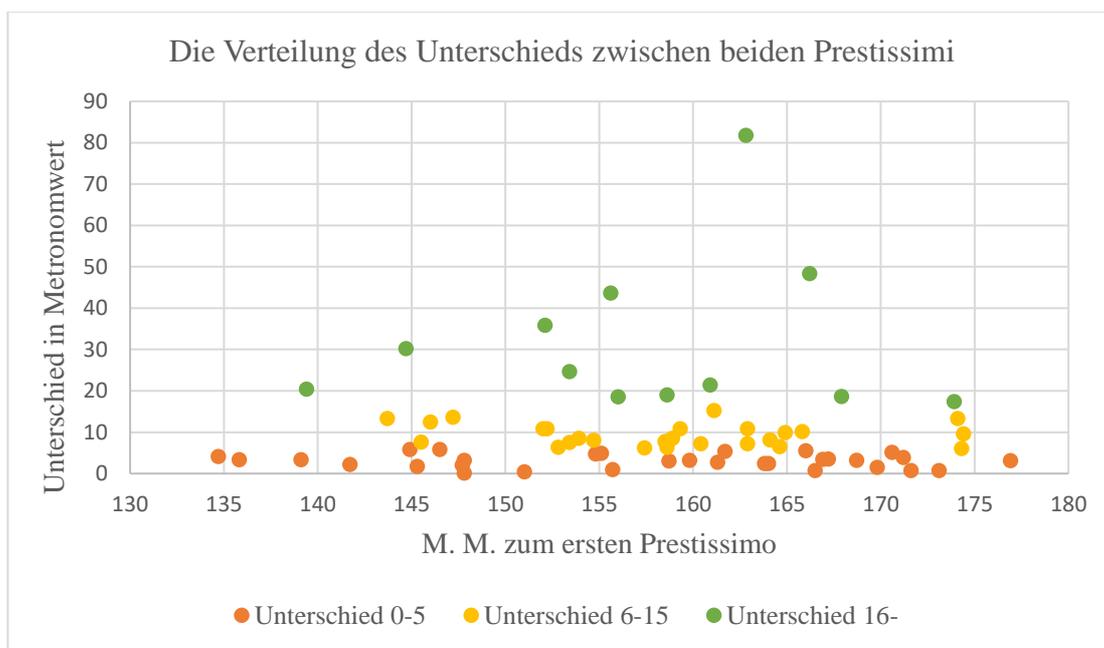


Abbildung 40: Die unterschiedliche Verteilung der beiden „Prestissimi“

Differenzen des Metronomwerts 0-5: Farbe Rot, rote Punkte. Die einzelnen roten Punkte sind in dieser Grafik leider nicht deutlich zu erkennen, allerdings sind es insgesamt 31 Punkte.<sup>462</sup> Differenzen des Metronomwerts 6-15: Farbe Gelb, gelbe Punkte. Diese sind auch nicht deutlich unterscheidbar. Insgesamt sind es 26 Punkte. Differenzen des Metronomwerts 16 oder mehr: Farbe Grün, 12 Punkte

<sup>462</sup> Die Unterschiede der Metronomwerte zwischen beiden „Prestissimi“ sind das Ergebnis der Rechnung „Metronomwert des zweiten Prestissimo minus dem Wert des ersten“. Wie bereits anhand der Tabelle 15 erkennbar ist, befinden sich Minuswerte, wenn bei einer Aufnahme das Tempo des zweiten „Prestissimo“ langsamer als das des ersten ist. In der Abbildung 40 wurden die Minuswerte zu Pluswerten umgeändert, weil der Umfang des Unterschieds wichtiger als die Frage selbst, ob es sich um ein Minus- oder Pluswert handelt, ist.

In jedem Tempobereich des ersten „Prestissimo“ ergeben sich geringe Unterschiede, deren Proportionen innerhalb jedes Tempobereiches wiederum verschieden sind.

1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Anzahl der Aufnahmen, deren Unterschied gering ist	Anzahl der Aufnahmen, die zur jeweiligen Tempokategorie gehö- ren	Prozentsatz (%)
bis 139	3	4	75
140-144	2	4	50
145-149	5	8	62.5
150-154	2	10	20
155-159	4	12	33.3
160-164	4	13	30.8
165-169	6	9	66.7
170 oder schneller	5	9	55.6

Tabelle 42: Verhältnismäßigkeit der Aufnahmen in jedem Tempobereich, in denen die Tempounterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ gering sind

Diese statistische Veranschaulichung ist mit Vorsicht zu behandeln und sollte deswegen nicht zu vorschnell akzeptiert werden, da die Anzahl der hier behandelten Aufnahmen nur einen kleinen Teil der gesamten Tonträger und Aufnahmen ausmacht. Außerdem werden durch die Annahme, dass die Gesamtzahl der Aufnahmen nicht hoch ist, große prozentuelle Veränderungen verursacht. Wird also angenommen, dass der geringe Unterschied auf den Metronomwerten 0-6 statt 0-5 basiert, dann ändert sich der Prozentsatz nach ausgeführtem Nachtrag einiger weniger Aufnahmen drastisch, obwohl der Unterschied von einem Metronomwert nahezu keinen Effekt auslöst.

Die Anzahl der Aufnahmen der Kategorie M. M.  $\text{♩}$ =150-154 liegt bei 3 von 10 und beträgt daher 30%, M. M.  $\text{♩}$ =155-159 liegt bei 6 von 12 und ist daher 50%, M. M.  $\text{♩}$ =160-164 bei 5 von 13 und ist somit 38% und M. M.  $\text{♩}$ =170 oder schneller bei 6 von 9, also 66.7%. Anhand dieser Veränderungen entsteht ein völlig neuer Eindruck. Trotz der erwähnten Schwächen dieser Statistik ist es dennoch bemerkenswert, dass die Proportionen im Tempo des ersten „Prestissimo“ bis M. M.  $\text{♩}$ =149 und ab M. M.  $\text{♩}$ =165 deutlich höher als jene des mittleren Bereichs (M. M.  $\text{♩}$ =150-164) sind. Diese Unterscheidung bleibt bestehen, auch wenn die Abweichung der Metronomwerte von 0 bis 6 als gering-

gehalten wird. Als der Grund für die niedrige Proportion im mittleren Bereich ist anzunehmen, dass sich hier mehr Aufnahmen als wo anders befinden. Also je mehr Aufnahmen in einem Tempobereich vorhanden sind, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass es diverse Tempounterschiede gibt. Und das ist tatsächlich im Bereich von M. M.  $\text{♩}=150\text{--}164$  der Fall. Allerdings ist es keine ausreichende Erklärung für die an sich hohe Proportion in den anderen Bereichen. Denkbar ist, dass ein Dirigent beim zweiten „Prestissimo“ ein deutlich schnelleres Tempo als beim ersten nimmt, wenn der erste Teil langsam dirigiert wurde. Das ist zwar eine potenzielle Möglichkeit, aber eher selten zu finden. Beispielsweise liegt bei Giulini (1989) der Unterschied zwischen beiden „Prestissimi“ bei ungefähr 20 Metronomwerten. Bei Zinman (1998) sind es sogar 30.<sup>463</sup>

Bei der hohen Proportion, die im Zusammenhang mit dem geringen Unterschied des langsamen Tempobereichs des ersten „Prestissimo“ steht, sind folgende Dinge zu beachten: In den ersten drei Tempobereichen, also bis M. M.  $\text{♩}=149$ , welche eher als langsam einzustufen sind, waren in insgesamt 16 Aufnahmen 14 verschiedene Dirigenten (die Tempi zum ersten „Prestissimo“ der hier behandelten drei Aufnahmen Toscaninis befinden sich im langsamen Bereich. Die Tempi seiner Aufnahmen liegen bei M. M.  $\text{♩}=143\text{--}147$ ) tätig. Wie in der folgenden Tabelle 43 zu sehen ist, sind in 10 von 16 Aufnahmen (9 Dirigenten) nur geringe Unterschiede zwischen beiden Teilen erkennbar:

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschiede
Herreweghe (1998)	134.7	138.8	4.1
Zander (1990-91)	135.8	139.1	3.3
Norrington (1987)	139.1	142.4	3.3
Rattle (2002)	141.7	143.9	2.2
Gardiner (1992)	144.9	150.7	5.8
Hogwood (1988)	145.3	143.6	(-)1.7
Toscanini (1952)	146.5	152.3	5.8
Toscanini (1948)	147.7	145.7	(-)2
Immerseel (2007)	147.8	151.0	3.2
Celibidache (1987)	147.8	147.9	0.1

Tabelle 43: Die geringen Unterschiede beider „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi des ersten Prestissimo bis zu M. M.  $\text{♩}=149$  betragen.

<sup>463</sup> Bezogen auf die Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede bei beiden Dirigenten (Zinman und Giulini), vgl. Tabelle 40, S. 166.

5 von 10 Aufnahmen wurden von Dirigenten geleitet, die jeweils ein Ensemble mit historischen Instrumenten dirigierte. Diese Dirigenten sind Norrington, Hogwood, Gardiner, Herreweghe und Immerseel. Die Tatsache, dass ein Dirigent als *ein Experte der sogenannten historischen Aufführungspraxis* gilt, ist trotzdem keine Garantie dafür, dass strikt den Beethoven'schen Tempi gefolgt wurde. U. Schreiber weist beispielsweise im fünften Satz der Sechsten auf die langsame Temponahme Hogwoods hin.<sup>464</sup> Die Tempi der genannten Dirigenten sind natürlich verschieden, also nicht immer identisch oder ähnlich wie bei Beethoven, wie es auch unter anderem bei den Tempi des „Maestoso“ zu erkennen ist.<sup>465</sup>

	Norrington (1987)	Hogwood (1989)	Gardiner (1992)	Herreweghe (1998)	Immerseel (2007)
Maestoso (M. M. $\text{♩}$ )	53.3	53.1	46.6	38	59.6

Tabelle 44: Maestoso-Tempi bei Norrington, Hogwood, Gardiner, Herreweghe und Immerseel

Dennoch ist es erwähnenswert, dass 5 von 7 Experten der historischen Aufführungspraxis ein eher langsames oder anders gesagt ein nahezu identisches Beethoven'sches Tempo für das erste „Prestissimo“ nahmen und die Unterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ gering sind.

Zander versuchte in seiner Aufnahme 1990-91 Beethovens Tempi streng zu folgen. Sein Versuch ist nicht nur anhand seiner Aufnahme selbst, sondern auch durch das von ihm selbst verfasste Booklet, in welchem er die Metronomangaben Beethovens rechtfertigte,<sup>466</sup> zu erkennen. Sein Tempo des ersten „Prestissimo“ (M. M.  $\text{♩}$ =135.8) kann im Vergleich zu den anderen Aufnahmen als eines der Tempi eingestuft werden, die der Metronomangabe Beethovens am nächsten steht. Über das Tempo des zweiten „Prestissimo“ oder der Temporelation zwischen beiden „Prestissimi“ ist keine Erklärung im Booklet auffindbar. Allerdings kann aufgrund des geringen Unterschieds der Schluss gefasst werden, dass er tempomäßig beide „Prestissimi“ für identisch hielt.

<sup>464</sup> „Und daß Hogwood hier für die Danksagung ein breiteres Tempo wählte als Furtwängler und Walter in ihren Spätaufnahmen, ist mit historisierender Texttreue schwer in Einklang zu bringen.“ U. Schreiber, *Seid umschlungen, Millionen!*, S. 156.

<sup>465</sup> Die Tempi des „Maestoso“ der fünf Dirigenten sind in den beiden letzten Takten des Teils T. 918-919 durchschnittlich. Bezogen auf die Frage nach dem repräsentativen Tempo des Maestoso, vgl. S. 207.

<sup>466</sup> Vgl. Zander, *The fundamental reappraisal of a classic*, o. S.

Die Unterschiede in den beiden späteren Aufnahmen 1948 und 1952 Toscaninis sind gering, während sie in seinen frühen Aufnahmen 1937 eher groß sind.

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Toscanini (1937)	143.7 (Halbe)	157 (Halbe)	13.3

Tabelle 45: Toscaninis Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede in seiner Aufnahme von 1937

Änderte sich seine Meinung zur Relation zwischen beiden „Prestissimi“ oder ist die frühe Aufnahme als Ausnahme anzusehen? Dies ist nicht leicht feststellbar. Zunächst kann allerdings gefolgert werden, dass jene Frage nicht damit zusammenhängt, ob es eine Live- oder Studio-Aufnahme ist. Die Aufnahmen von 1937 und 1948 sind beide Live-Aufnahmen. Die Aufnahme aus dem Jahr 1952 ist seine einzige Studio-Aufnahme zur Neunten.<sup>467</sup> Die frühe Aufnahme erweckt den Eindruck, als ob das Tempo allgemein etwas bewegter als in seinen späteren Aufnahmen ist. Allerdings ist in all seinen drei Aufnahmen zu beachten, dass unterschiedliche Orchester eingesetzt wurden. In seiner Aufnahme von 1937 dirigierte er das BBC Symphony Orchestra, während er in seinen späteren Aufnahmen mit dem ihm sehr eng verbundenen NBC Symphony Orchestra zusammenarbeitete. Die Tatsache, dass er in der frühen Aufnahme als Gastdirigent fungierte, ist anhand des beginnenden „Maestoso“-Teils deutlich erkennbar, in welchem das gesamte Orchester durcheinander gekommen zu sein scheint. Entscheidender ist eher der Vergleich der Coda mit seiner Live-Aufnahme des Jahres 1939, welches er gemeinsam mit dem NBC Symphony Orchestra realisierte.<sup>468</sup> Die Relation zwischen beiden „Prestissimi“ in der Aufnahme von 1939 ist in seinen späteren Aufnahmen ähnlich.

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Toscanini (1939)	147.7 (Halbe)	152.8 (Halbe)	5.1

Tabelle 46: Toscaninis Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschied in seiner Aufnahme von 1939 gemeinsam mit dem NBC Symphony Orchestra

Meines Erachtens ist der vergleichsweise größere Unterschied in seiner Aufnahme von 1937 eher als Ausnahme anzusehen, da seine Interpretation nicht so konsequent erscheint wie in der Aufnahme, welche er mit dem NBC Symphony Orchestra realisiert hatte.

<sup>467</sup> Vgl. A discography of the Choral Symphony, J. F. Weber, S. 67-70.

<sup>468</sup> Beethoven, Symphonie Nr. 9, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini, Relief CD 1893 (1989).

Im Fall von Rattles Aufnahme (2002) ist zu erkennen, dass die gewählten Tempi nicht immer mit den Metronomangaben Beethovens übereinstimmen. Als gutes Beispiel hierfür kann das langsame „Adagio“-Tempo des dritten Satzes zur Neunten hinzugezogen werden.<sup>469</sup> Allerdings versuchte Rattle zumindest in der ganzen Coda („Prestissimo“ – „Maestoso“ – „Prestissimo“), den Metronomangaben des Komponisten streng zu folgen.<sup>470</sup>

Weiters ist interessant, in welchem Tempobereich des ersten „Prestissimo“ die großen Unterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ vorzufinden sind (ein großer Unterschied ist dann anzunehmen, wenn eine Differenz des Metronomwerts von 16 oder mehr resultiert.) Die Tempi des ersten „Prestissimo“ in jenen 12 Aufnahmen, deren Unterschied zwischen beiden „Prestissimi“ groß ist, sind in diversen Tempobereichen zu finden, wobei sie im mittleren Bereich (M. M.  $\text{♩}$ =150-165) besonders stark konzentriert sind. Bei den großen Unterschieden ist es interessant zu beobachten, wie schnell die Tempi des zweiten „Prestissimo“ nach den großen, aber zugleich unterschiedlichen Sprüngen des ersten geworden sind. Der Umfang der Tempi des zweiten „Prestissimo“ in den 12 Aufnahmen umfasst M. M.  $\text{♩}$ =159 bis ca. M. M.  $\text{♩}$ =244. Auf dem ersten Blick erscheint dieser Umfang sehr breit. Werden jedoch die 4 Aufnahmen Furtwänglers, deren Unterschiede zwischen beiden Teilen immer sehr groß sind und deren Tempi des zweiten „Prestissimo“ extrem schnell sind, von den anderen Fällen, in denen die Unterschiede auch sehr groß sind, ausgeschlossen, dann sieht der Umfang natürlich ganz anders aus (Furtwänglers Fall wird in dieser Dissertation speziell behandelt).<sup>471</sup>

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschiede
Giulini (1989)	139.4	159.8	20.4
Zinman (1998)	144.7	174.9	30.2
Weingartner (1935)	153.4	178	24.6
Coates (1923)	156	174.5	18.5
Nagano (2011)	158.6	177.6	19
P. Järvi (2009)	160.9	182.3	21.4

<sup>469</sup> Die Dauer des dritten Satzes bei Rattle (2002) beträgt 17:03. Sein durchschnittliches Tempo zum „Adagio“-Thema des Satzes T. 3-6 ist M. M.  $\text{♩}$ =33.5, was fast doppelt so langsam wie die Metronomangabe Beethovens ist.

<sup>470</sup> Das durchschnittliche Tempo des ganzen „Maestoso“-Teils von Rattle beträgt M. M.  $\text{♩}$ =57.9, was auch der Metronomangabe Beethovens (M. M.  $\text{♩}$ =60) entspricht. Bezüglich des Tempos zum „Maestoso“ Rattles, vgl. S. 216.

<sup>471</sup> Vgl. S. 179-182.

Coates (1926)	167.9	186.5	18.6
Karajan (1947)	173.9	191.3	17.4

Tabelle 47: Tempi beider „Prestissimi“ und deren großen Unterschiede, exklusive den vier Aufnahmen Furtwänglers

Auch wenn der Aufnahmeunterschied von Böhm aus dem Jahre 1970 minimal unter den 16 Metronomwerten (15.2) liegt, zählt er trotzdem zur Gruppe.

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Böhm (1970)	161.1 (Halbe)	176.3 (Halbe)	15.2

Tabelle 48: Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschied in Böhms Aufnahme (1970)

Sowohl in der Tabelle 47 als auch in 48 ist deutlich zu erkennen, dass die Tempi des zweiten „Prestissimo“ (abgesehen von der Aufnahme Giulinis aus dem Jahr 1989) in den erwähnten Aufnahmen zumindest schneller als M. M.  $\text{♩}$ =170 sind. Giulinis gewähltes Tempo des ersten „Prestissimo“ zählt zu den langsamsten Tempi der hier analysierten Aufnahmen. Trotz des großen Temposprungs wurde sein Tempo des zweiten „Prestissimo“ im Vergleich zu den anderen als ein wenig langsamer kategorisiert, während alle anderen Tempi der Tabelle 47 als schnell eingestuft wurden.

In der Tabelle ist weiters zu sehen, dass Karajan in seiner frühen Aufnahme (1947) das zweite „Prestissimo“ viel schneller als das erste dirigierte, obwohl das von ihm gewählte Tempo des ersten bereits zu eines der Schnellsten zählte. Das durchschnittliche Tempo des zweiten „Prestissimo“ Karajans sollte vorsichtig behandelt werden, da sich sein Tempo in den gemessenen 8 Takten (T. 920-927) kontinuierlich beschleunigt. Das durchschnittliche Tempo der ersten 4 Takte (T. 920-923), in denen das Freude-Thema weniger variiert erklingt, ist anders als jenes der nächsten vier Takte (T. 924-927), wo sich die Töne der Streicher aufwärts bewegen. Eine deutliche Temposteigerung erfolgt gleichzeitig mit der Steigerung der Töne der Streicher.

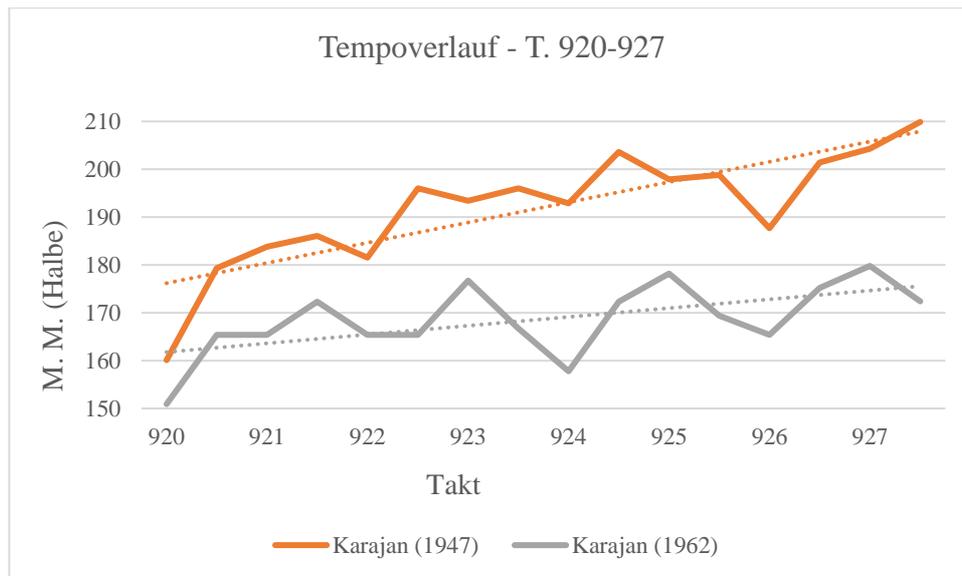


Abbildung 41: Karajans Tempoverläufe der ersten 8 Takte des zweiten „Prestissimo“ (T. 920-927) in seiner Aufnahme von 1947 und 1962

Der Vergleich der durchschnittlichen Tempi beider Teile zeigt einen deutlichen Unterschied zwischen den ersten und den darauffolgenden vier Takten. Solch eine Tempopnahme des jungen Karajans ist in den späteren Aufnahmen nicht mehr zu finden.

	T. 920-923 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 924-927 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Karajan (1947)	184.8	198.2	13.4
Karajan (1962)	165.7	171	5.3

Tabelle 49: Karajans Tempi der ersten und der darauffolgenden 4 Takte des zweiten „Prestissimo“ und deren Unterschiede in seiner Aufnahme von 1947 und 1962

Die Unterschiede des Tempos zwischen den ersten vier und den darauffolgenden vier Takten in der Tabelle 47 und 48 befindlichen Aufnahmen liegen alle (außer bei Karajan) unter dem Metronomwert 10. In den meisten Fällen sind die Werte, wie in der Tabelle 50 zu erkennen ist, gering. Im Fall von Weingartner (1935) erfolgt eine Beschleunigung in den Takten 924-927, was einen Unterschied von 8.2 Metronomwerten zwischen den Takten 920-923 und 924-927 ausmacht.

	Coates (1923)	Coates (1926)	Weingartner (1935)	Böhm (1970)	Giulini (1989)	Zinman (1998)	Järvi (2009)	Nagano (2011)
Unterschied	6.7	4.7	8.2	2.9	(-)2.6	(-)3.1	2	5.2

Tabelle 50: Unterschiede des durchschnittlichen Tempos (T. 920-923 und T. 924-927) diverser Dirigenten

Karajans Temponahme der Stelle in seiner frühen Aufnahme zeigt, dass die Tempoanalyse durch die Dauermessung immer vorsichtig behandelt werden soll

Bei der Relation beider „Prestissimi“ stellt sich die Frage, ob das „Maestoso“-Tempo<sup>472</sup> Einfluss darauf nehmen kann oder, anders gesagt, ob ein Zusammenhang zwischen dem „Maestoso“-Tempo und der Relation beider „Prestissimi“ besteht.

Zunächst (unter der Voraussetzung, dass *der Unterschied der Metronomwerte* der Maßstab *beider „Prestissimi“* ist) befindet sich in den unterschiedlichen Werten von 0 bis 15 kein Zusammenhang zwischen dem „Maestoso“-Tempo und der Relation. Das bedeutet, dass grundsätzlich verschiedene „Maestoso“-Tempi in diesem Umfang vorhanden sind.

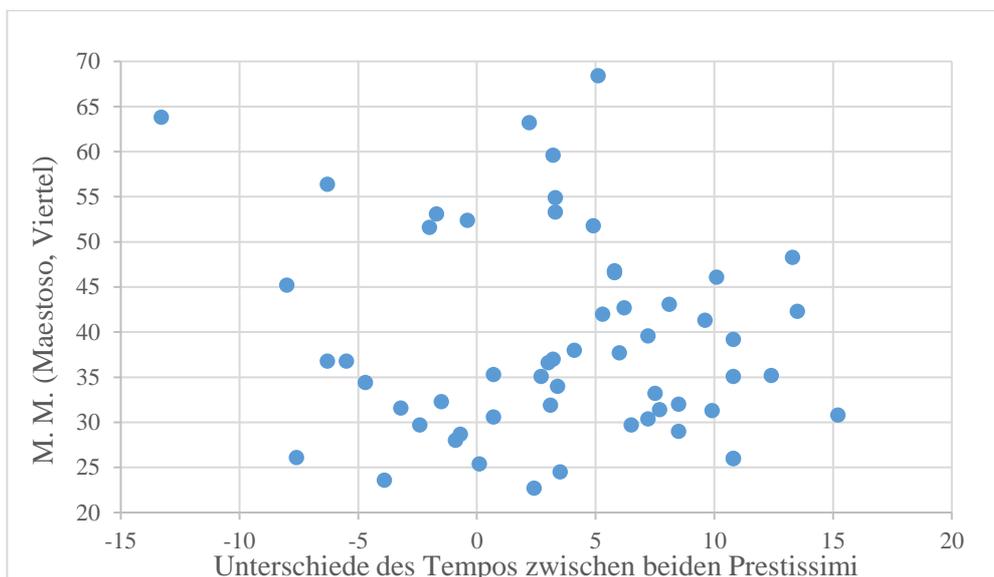


Abbildung 42: Verteilung der durchschnittlichen „Maestoso“-Tempi (T. 918-919) in den Aufnahmen, deren Tempounterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ bei den Metronomwerten zwischen 0 und 15 liegen.

In der Abbildung 42 ist interessant, dass es keine Aufnahme gibt, deren „Maestoso“-Tempo zwischen M. M. ♩=40 und M. M. ♩=50 liegt und die Unterschiede zwischen beiden „Prestissimi“ im Umfang von 0 bis 5 Metronomwerten (0-5 und 0-(-)5) liegen. Es ist denkbar, dass Aufnahmen existieren, die sich innerhalb jener Felder befinden, wo

<sup>472</sup> Hier ist das durchschnittliche Tempo der letzten 2 Takte (T.918-919) des „Maestoso“-Teils (T. 916-919) gemeint. Diesbezüglich könnte die Frage aufkommen, ob das durchschnittliche Tempo vom ganzen „Maestoso“ eines Dirigenten repräsentiert werden kann, da sich in einigen Fällen das Tempo der ersten 2 Takte von den letzten 2 Takten des Teils unterscheiden. Das wird noch in dieser Dissertation behandelt, vgl. S. 209-210 und 213-219.

keine blauen Punkte sind, wenn zusätzlich noch mehr Aufnahmen hinzugezogen werden. Dieser eben erwahnte leere Bereich ist zwar auch interessant, allerdings sollte diesem keine allzu große Bedeutung beigemessen werden.

Der Abbildung 42 zufolge kann gegen die Aussage, dass die verschiedenen „Maestoso“-Tempi im erwähnten Umfang aufgrund der darin befindlichen zahlreichen Aufnahmen (57 Aufnahmen) als selbstverständlich zu erachten sind, Einspruch erhoben werden. Selbst wenn der Umfang unterteilt wird, z. B. in 0-5, 6-10 und 11-15, bleibt das Resultat gleich.

In den restlichen 12 Aufnahmen, deren Unterschiede in den Metronomwerten bei mehr als 15 liegen, ist der Umfang des „Maestoso“-Tempos deutlich geringer, nämlich M. M.  $\text{♩}=27-41$ .

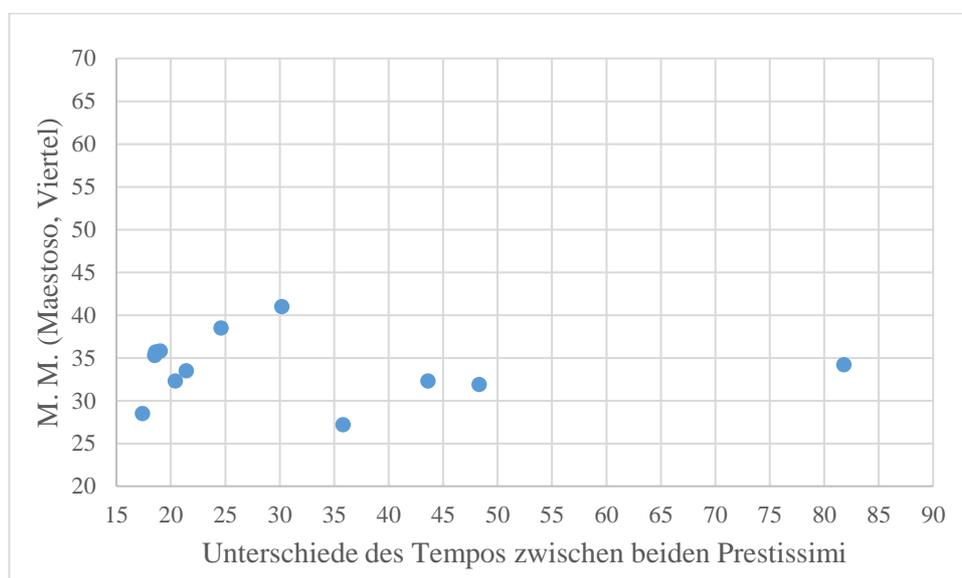


Abbildung 43: Verteilung der durchschnittlichen „Maestoso“-Tempi (T. 918-919) in den Aufnahmen, deren Tempounterschied zwischen beiden „Prestissimi“ mehr als 15 beträgt.

In der Abbildung 43 ist deutlich zu erkennen, dass sich das „Maestoso“-Tempo, welches sich der Beethoven’schen Metronomangabe annähert, nicht in jenen Aufnahmen berücksichtigt wurde, in denen das Tempo des zweiten „Prestissimo“ deutlich schneller ist. Anders ausgedrückt ist die Tempo-Relation in beiden „Prestissimi“ deutlich anders als jenes vom Komponisten. Auch in der Abbildung 42 ist teilweise zu sehen, dass im Bereich des Unterschieds von (+) 5-15 keine Aufnahme zu finden ist, deren Tempo M. M.  $\text{♩}=50$  oder schneller ist.

Würde das „Maestoso“-Tempo als Maßstab fungieren, dann wäre interessant zu beobachten, wie die Relation zwischen beiden „Prestissimi“ der „Maestoso“-Tempi, die sich der Beethoven'schen Angabe annähern, entsteht. Insgesamt sind es 11 von 69 Aufnahmen, in denen die durchschnittlichen Tempi der beiden letzten Takte des „Maestoso“  $M. M. \text{♩} = 50$  oder schneller sind.

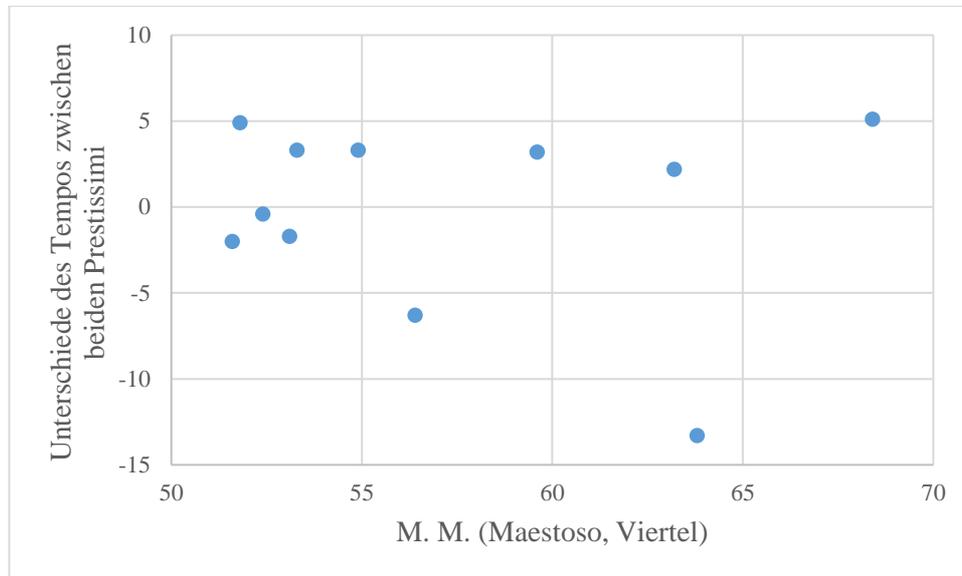


Abbildung 44: Unterschiede des Tempos zwischen beiden „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi der beiden letzten Takte des „Maestoso“-Teils  $M. M. \text{♩} = 50$  oder schneller sind.

Außer bei der Aufnahme von E. Kleiber (1952), wo der Unterschied mehr als 10 Metronomwerte beträgt (-13.3), sind bei den restlichen Aufnahmen die Differenzen beider „Prestissimi“ nur sehr gering (Umfang von 0 bis 6 Metronomwerten) und somit als nahezu gleich einzustufen. Ist das „Maestoso“-Tempo langsamer als  $M. M. \text{♩} = 50$ , dann sind die Tempounterschiede beider „Prestissimi“ auch nicht mehr gering und somit zur Gänze uneinheitlich, also konträr zu den Aufnahmen, deren „Maestoso“-Tempi  $M. M. \text{♩} = 50$  oder schneller sind.

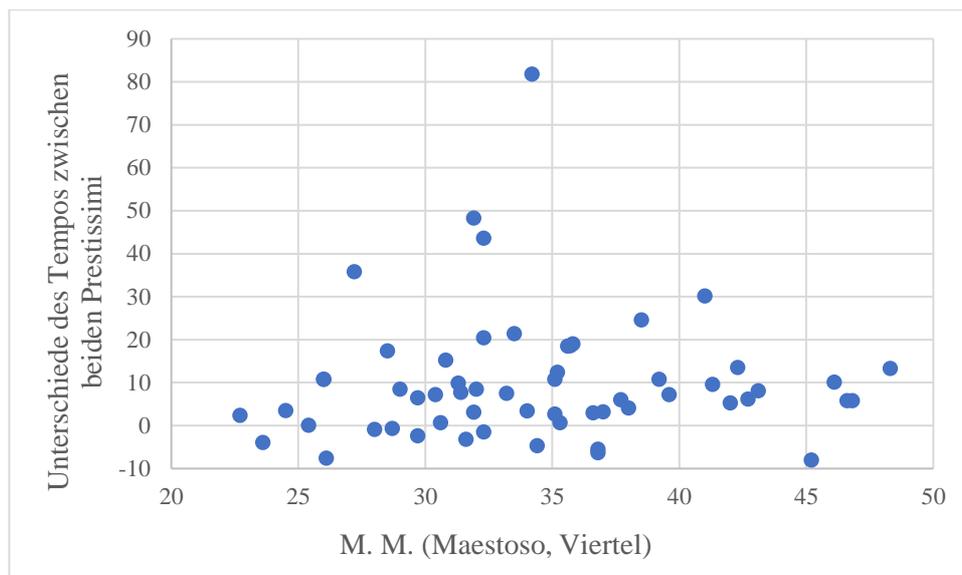


Abbildung 45: Unterschiede beider „Prestissimi“ in den Aufnahmen, deren Tempi in den beiden letzten Takten des „Maestoso“-Teils langsamer als M. M. ♩=50 sind.

### 5-6-1-3. Zusätzliche Bemerkungen

#### 5-6-1-3-1. Furtwänglers Temponahme

Anhand dieser Analyse ist sehr deutlich erkennbar, dass Furtwängler das zweite „Prestissimo“ immer schneller als das erste dirigierte. Die Unterschiede beider Teile sind stets größer als bei den anderen Dirigenten. Alle vier Aufnahmen, in denen die Unterschiede mehr als 30 Metronomwerte betragen, sind von Furtwängler. In der folgenden Tabelle, in der die Metronomwerte beider Teile zu sehen sind, zeigt sich, wie sich seine Temponahme im Laufe der Zeit veränderte:

Aufnahmejahr	M. M. (1. Prestissimo, ♩)	M. M. (2. Prestissimo, ♩)	Unterschied
1937	162.8	244.6	81.8
1942	166.2	214.5	48.3
1951	155.6	199.2	43.6
1954	152.1	187.9	35.8

Tabelle 51: Furtwänglers Temponahme beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede

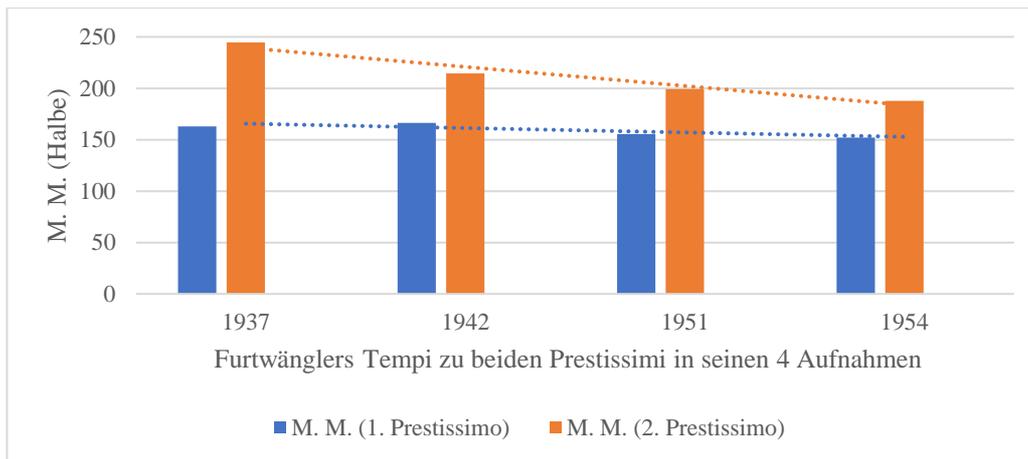


Abbildung 46: Die tempomäßige Veränderung beider „Prestissimi“ Furtwänglers im Laufe der Zeit

Die von Furtwängler gewählten Tempi beider Teile werden allmählich langsamer, während die unterschiedlichen Temponahmen fortbestehen. Sowohl die Tempounterschiede des zweiten „Prestissimo“ (zwischen seiner frühen und späten Aufnahme) als auch die Wertunterschiede beider „Prestissimi“ sind enorm. Der Tabelle 51 und der Abbildung 46 zufolge ist der Tempounterschied des zweiten „Prestissimo“ deutlich größer als im ersten „Prestissimo“. Wird allerdings darauf Rücksicht genommen, dass das Tempo des zweiten „Prestissimo“ doch in seiner späten Aufnahme eines der schnellsten verkörpert und der Unterschied beider Teile größer als bei allen anderen Dirigenten ist, dann haben sich Furtwänglers sehr unterschiedliche Temponahmen beider Teile grundsätzlich nicht verändert, während die Verlangsamung des zweiten „Prestissimo“ sukzessive verläuft. Außer bei Furtwängler gibt es keine andere Aufnahme, bei dem das Tempo des zweiten „Prestissimo“ M. M.  $\text{♩}=200$  oder schneller ist. Daher erinnert seine Tendenz an die Beschreibung von Porges über Wagners Aufführung in Bayreuth 1872,<sup>473</sup> obwohl nicht ganz feststellbar ist, ob Wagners Tempo des zweiten „Prestissimo“ tatsächlich dem Tempo Furtwänglers entsprochen hatte.

In Anbetracht des extrem schnellen Tempos des zweiten „Prestissimo“ und des daraus resultierenden Unterschieds beider „Prestissimi“ in seiner frühen Aufnahme von 1937 muss hinterfragt werden, ob es als seine gewöhnliche Temponahme zu verstehen ist oder ein Ausnahmefall darstellt. Furtwänglers Aufnahme von 1937 ist bedauerlicherweise die einzige Aufnahme zur Neunten aus den 1930er Jahren.<sup>474</sup> Daher ist es nicht möglich,

<sup>473</sup> Vgl. S. 150-151.

<sup>474</sup> Vgl. Weber, A discography of the choral symphony, S. 68-71.

seine damalige Tendenz anhand der Aufnahme aus den 1930er Jahren zu bestätigen. Diesbezüglich schrieb N. Del Mar über Furtwänglers Aufführung zur Neunten aus den 1930er Jahren wie folgt: „There may still be many who will remember Furtwängler’s performances of the 1930s where, if the opening of the first movement was the softest, the symphony’s conclusion was the most exalted and tumultuous that had ever been heard.“<sup>475</sup> Obwohl sich die Beschreibung nicht direkt auf das Tempo bezieht, kann anhand dieser Beschreibung dennoch vermutet werden, dass Furtwänglers extreme Tempohöhe in seiner Einspielung (1937) kein Zufall gewesen ist.

Durch seine extremen Tempi im zweiten „Prestissimo“ entsteht der Eindruck, als ob er nicht sonderlich auf die Präzision des Ensembles und des Rhythmus geachtet hätte. Das ist insbesondere in der Aufnahme von 1937 erkennbar, wo das Tempo vergleichsweise am schnellsten ist. Es ist durchaus denkbar, dass das Tempo die Präzisionsgrenze des Ensembles und des Rhythmus weit überschritt. Die mangelhafte Aufnahmetechnik bei einer Live-Aufführung verstärkt zusätzlich diesen Eindruck, denn es klingt wie ein gewaltiger Wirbel. Vergleicht man Furtwänglers Aufnahme von 1937 mit Weingartners Studio-Aufnahme von 1935, ist der damalige Klangunterschied zwischen einer Studio- und einer Live-Aufnahme deutlich zu erkennen. Eine frühe Live-Aufnahme Toscaninis wurde unter den gleichen Umständen wie bei Furtwängler aufgenommen.<sup>476</sup> Die Schlagzeugstimmen im zweiten „Prestissimo“-Teil ertönen bei Toscaninis Aufnahme ähnlich wie bei Furtwängler nicht deutlich genug und das untere Register erklingt sehr stark. Die Stimmen der anderen Instrumente sind allerdings besser zu hören als bei Furtwänglers Aufnahme. Die Wahl des Tonmeisters macht beim Erschaffen des Klanges natürlich auch einen Unterschied aus.<sup>477</sup> Der entscheidende Grund des erklingenden *Wirbels* bei Furtwänglers Aufnahme von 1937 liegt allerdings hauptsächlich an seiner persönlichen Interpretation und Tempowahl.

In anderen Aufnahmen, in denen die Tempi langsamer als die gerade behandelten Aufnahmen erfolgen, ist die Präzision des Ensembles und des Rhythmus nur minimal besser. Im direkten Vergleich zu anderen Dirigenten lässt sich feststellen, dass durch sein grundsätzlich sehr schnell gewähltes Tempo die Gefahr besteht, dass das Ensemble aus-

---

<sup>475</sup> N. Del Mar, *Conducting Beethoven*. S. 217.

<sup>476</sup> Die beiden Aufnahmen sind in der Queen’s Hall in London im Jahr 1937 live aufgenommen worden (Furtwängler: 01.05.1937, Toscanini: 03.11.1937).

<sup>477</sup> Die Tonmeister von beiden ursprünglichen Aufnahmen sind unbekannt.

einandergeht. Diese Feststellung kann anhand seiner Aufnahme von 1954 allerdings widersprüchlich klingen, da die Werte der Tempi M. M.  $\text{♩}=187.9$  (ist langsamer als in seinen früheren Aufnahmen) nicht mehr als einzigartig anzusehen sind. Es gibt einige Aufnahmen, deren Tempi jenen von Furtwängler (M. M.  $\text{♩}=187.9$ ) nahezu gleich sind: Die Aufnahme von Coates (1926, M. M.  $\text{♩}=186.5$ ), Karajan (1947, M. M.  $\text{♩}=191.3$ ),<sup>478</sup> Abendroth (1951, M. M.  $\text{♩}=184$ ) und P. Järvi (2009, M. M.  $\text{♩}=182.3$ ), wobei die zwei Letzteren live aufgenommen wurden. Obwohl die Tempi langsamer geworden sind, wurden die Schlagzeugstimmen in ihren starken Ausprägungen beibehalten. Solch ein gewaltiger Klang ist jedoch in der Aufnahme von Abendroth, die in den 1950er Jahren live aufgenommen wurde, nicht zu finden, obwohl die Klangfarbe der Schlagzeugstimmen in beiden Aufnahmen ähnlich ist.

Sowohl das extrem schnelle Tempo Furtwänglers, welches häufig Präzisionsprobleme beim Ensemble und im Rhythmus verursacht, als auch der gewaltige Klang, der hauptsächlich aus den stark hervortretenden Schlagzeugstimmen entsteht, lassen Spielraum zum Hinterfragen seiner Absicht bzw. Temponahme zu. Sein eigentliches Ziel ist es sicherlich gewesen, ein beschleunigtes Ende zu erreichen. Sein langsam gewähltes Tempo im „Maestoso“, welches in seinen hier 4 behandelten Aufnahmen bei einer Metronomangabe von M. M.  $\text{♩}=27$  bis M. M.  $\text{♩}=34$  liegt, ist zweifelsohne ein entscheidender Faktor für die dramatische Gestaltung des Endes gewesen. Es ist durchaus vorstellbar, dass die Coda beim damaligen Publikum einen beeindruckenden Effekt hinterließ. Solch eine Tempogestaltung wird in der heutigen Zeit von einigen Dirigenten kritisiert, da sie zu sehr auf einen dramatischen Endeffekt abzielt, wie Chailly behauptete.<sup>479</sup>

### 5-6-1-3-1-1. Furtwänglers Tempomodifikation im ersten „Prestissimo“-Teil

Obwohl die Überschrift so wirkt, als ob sich das Kapitel nicht gänzlich auf das zu behandelnde Thema *Temporelation zwischen beiden Prestissimi* zu beziehen scheint, ist es dennoch wichtig, Furtwänglers Tempomodifikation zu behandeln.<sup>480</sup>

<sup>478</sup> Die Beschleunigung des Tempos in den gemessenen 8 Takten (T. 920-927) wurde bereits erwähnt (S. 54-55). Das durchschnittliche Tempo der ersten 4 Takte 920-923 (M. M.  $\text{♩}=184.8$ ) ist dem Tempo der Aufnahme Furtwänglers ähnlich (M. M.  $\text{♩}=187.9$ ).

<sup>479</sup> Vgl. S. 157.

<sup>480</sup> Bezüglich der Tempomodifikation Furtwänglers ist Elstes Kommentar lesenswert: „Vor allem in den Konzertmitschnitten zeichnet sich Furtwänglers Beethoven-Interpretation eine Unbedingtheit des Musizierens aller Beteiligten aus. In musikalischen Begriffen manifestierte sich diese durch Anziehen des

Im ersten „Prestissimo“-Teil seiner 3 Aufnahmen ist zu erkennen, dass sich das Tempo innerhalb des Teils änderte. Beispielsweise ist das durchschnittliche Tempo in den Takten 887-894 der bereits erwähnten Aufnahmen etwas schneller als in den ersten 8 Takten.

Zeitpunkt der Aufnahme	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
1937	162.8	171.5	8.7
1942	166.2	176.8	10.6
1951	155.6	163.3	7.7
1954	152.1	150.1	(-2)

Tabelle 52: Furtwänglers Tempi beider Stellen des ersten „Prestissimo“ und deren Unterschiede in seinen vier Aufnahmen

Der große Unterschied beider „Prestissimi“ bleibt jedoch bestehen, selbst wenn das Durchschnittstempo der Takte 887-894 schneller als das repräsentative Tempo des ersten „Prestissimo“-Teils (statt der ersten 8 Takte) geworden ist.

Bei den gemessenen Stellen Furtwänglers, T. 851-858 und T. 887-894, ist eine Abweichung der Tempogestaltung zwischen ihm und den anderen Dirigenten zu erkennen. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Tempo der anderen Dirigenten unverändert blieb. Natürlich änderte sich auch das Tempo der anderen Dirigenten während eines Werkes bzw. Teils. Es gibt allerdings auch Fälle, in welchen das Tempo wie zu Beginn des Teils ist. Vergleicht man Furtwänglers Tempo im kleinen Teil des ersten „Prestissimo“, T. 887-894, mit anderen Dirigenten, dann ist ein deutlicher Unterschied erkennbar.

In den hier insgesamt 69 untersuchten Aufnahmen kam es nur drei Mal vor, dass das durchschnittliche Tempo in den Takten 887-894 schneller geworden ist. In allen drei Fällen betraf es Furtwängler. Tatsächlich gibt es jedoch auch einige andere Fälle, in denen das Tempo schneller geworden ist, und zwar in den Aufnahmen von Coates (1926), Weingartner (1926, 1935) und Karajan (1947).

---

Tempos, durch zwar gelegentlich abrupte, meist jedoch ausgesprochen organische Tempowechsel, vor allem aber durch die besondere Intensität der Streicher.“ Elste, Furtwängler, S. 276-277, hier: S. 277.

	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Coates (1926)	167.9	168.1	0.2
Weingartner (1926)	147.2	148.7	1.5
Weingartner (1935)	153.4	156.8	3.4
Karajan (1947)	173.9	174.8	0.9

Tabelle 53: Unterschiede der Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen von Coates, Weingartner und Karajan.

Gemäß der Tabelle 53 hat sich das Tempo der eben erwähnten Fälle allerdings nur minimal verändert, da solch geringe Unterschiede in der Praxis nahezu nicht zu spüren bzw. unterscheiden sind. Die Tempi beider Stellen in der Tabelle 53 sind also praktisch gleich. Der Tabelle 53 zufolge ist der Unterschied bei Karajans Aufnahmen größer geworden, während die Unterschiede bei Weingartner und Coates ähnlich oder sogar gleich geblieben sind.<sup>481</sup>

Aufnahmejahr	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
1947	173.9	174.8	0.9
1955	161.3	148.9	-12.4
1962	169.8	159.4	-10.4
1976-77	171.6	160.8	-10.8
1983	163.8	155.3	-8.5

Tabelle 54: Unterschiede der Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen Karajans.

Unabhängig davon, wie schnell ein Dirigent den ersten „Prestissimo“-Teil beginnt, ist kein einziger Fall vorzufinden, in dem das Tempo der Stelle (T. 887-894) spürbar schneller gewählt wurde außer in den drei Fällen von Furtwängler. So gesehen ist Furtwänglers Temponahme des ersten „Prestissimo“-Teils etwas Besonderes.

Bezüglich des Tempos der Stelle T. 887-894 sollte auf die Takte 880-886 geachtet werden, in denen sich die gleiche Melodieführung und derselbe Text *Diesen Kuß der ganzen Welt* in den Chorstimmen (erneut in den darauffolgenden Takten) befinden. Vergleicht man das durchschnittliche Tempo der beiden Stellen, ist zu erkennen, dass Furtwängler versuchte, die beiden Stellen (außer in seiner Aufnahme von 1954) tempomäßig

<sup>481</sup> Der Unterschied der beiden Stellen anhand der im Jahr 1923 aufgenommenen Einspielung von Coates beträgt ungefähr -5 Metronomwerte.

verschieden zu dirigieren.

Aufnahmejahr	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 880-886 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied (T. 880-886 und T. 887-894)
1937	162.8	162.6	171.5	8.9
1942	166.2	172.6	176.8	4.2
1951	155.6	157.2	163.3	6.1
1954	152.1	149.5	150.1	0.6

Tabelle 55: Tempounterschiede zwischen den drei Stellen und die Unterschiede der beiden letzten Stellen bei Furtwängler

Die Unterschiede beider Stellen sind zwar nicht besonders groß, allerdings ist darauf Rücksicht zu nehmen, dass solche Fälle (außer bei Furtwängler) in dieser Dissertation fast nie zu finden sind. Abgesehen von den drei Fällen Furtwänglers ist es lediglich drei Mal vorzufinden, dass der Tempounterschied zwischen beiden Stellen einen Metronomwert von 4 oder mehr hat. Diese sind bei Klemperer, Abbado und Tilson Thomas zu finden. In allen anderen Fällen liegen die Unterschiede unter dem Metronomwert von 4.

	T. 880-886 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Klemperer (1970)	112.9	119.5	6.6
Abbado (2000)	161.6	155.3	-6.3
Tilson Thomas (2012)	145.4	149.6	4.2

Tabelle 56: Tempi der beiden Stellen und deren Unterschiede bei Klemperer, Abbado und Tilson Thomas

In Furtwänglers Aufnahme von 1937 ist sein Versuch, die zweite Stelle schneller zu dirigieren, am deutlichsten erkennbar. In seiner späten Aufnahme ist das nicht mehr zu finden. Es scheint so, als ob er in den Takten 880-886 grundsätzlich das gleiche Tempo wie zu Beginn des ersten „Prestissimo“-Teils nimmt, dann aber, wenn sich die Melodie des Chors und der Text in den darauffolgenden Takten fast identisch wiederholen, das Tempo angezogen wird. In der Aufnahme von 1942 beginnt die erste Stelle T. 880-886 mit einem schnelleren Tempo als zu Beginn. Daher ist der Tempounterschied zwischen diesen beiden Stellen nicht deutlich. Allerdings wird das allmählich schneller werdende Gefühl des gesamten Teils offensichtlich. Dieser Tempounterschied beider Stellen bedeutet jedoch nicht, dass er zu Beginn der zweiten Stelle, also im Takt 887, plötzlich schneller dirigierte.

Vielmehr zeigt der Tempoverlauf in der Aufnahme von 1937, wie sich das Tempo in diesem kleinen 15-taktigen Teil änderte.

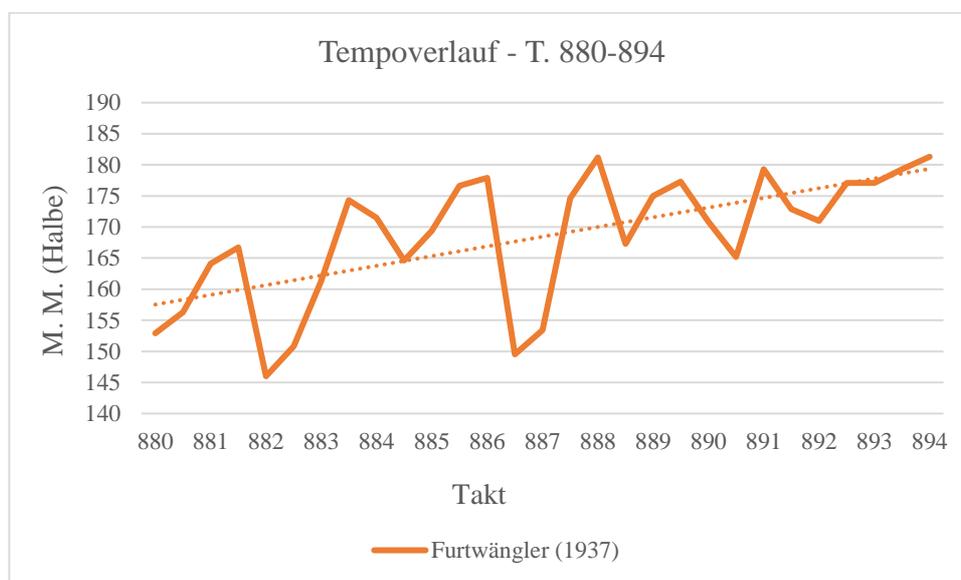


Abbildung 47: Tempoverlauf in den Takten 880-894 in Furtwänglers Aufnahme von 1937

Das hier ist ein Beispiel dafür, wie Furtwängler mit Hilfe seiner häufigen Tempowechsel dirigierte. Es ist denkbar, dass er mit diesen kleinen Tempobeschleunigungen auf eine noch lebendigere Wiederholung der Melodie und des Textes abgezielt hatte. Seine persönliche Äußerung über die Untrennbarkeit des Tempos und der Auffassung ist im Buch seiner Witwe Elisabeth zu lesen: „Das Tempo ist eine Frage, die man als solche nicht von der Auffassung des Stückes trennen kann. Im Grunde liegt das Tempo im Stück, im Wesen des Stückes.“<sup>482</sup> Dass er die Chormelodie nicht nur einfach wiederholte, sondern durch die Tempobeschleunigung regelrecht darauf aufmerksam machte, erinnert an Abbados Lob über Furtwängler in einem Gespräch mit W. Schreiber, welches anlässlich Abbados zweiter Gesamteinspielung Beethoven'scher Symphonien mit den Berliner Philharmonikern (1999-2000) stattgefunden hatte: „Furtwängler war und bleibt jedoch für mich der größte Dirigent. Weil bei ihm jede Note, jede Phrasierung eine logische Bedeutung hatte.“<sup>483</sup>

Bei Furtwängler klingt die Chormelodie der Takte 887-914 anders als in T. 880-886. Hinsichtlich des anderen Klanges ist die Aufnahme von Rattles (2002), obwohl es nicht unmittelbar mit dem Tempo bzw. mit der Tempoänderung per se zu tun hat, beachtenswert. In der Aufnahme betont Rattle das Sforzando beim zweiten Schlag des Taktes 887 und

<sup>482</sup> E. Furtwängler, Über Wilhelm Furtwängler, S. 33.

<sup>483</sup> Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 45.

die zwei Fortissimi in den Takten 891 und 893. Nach dem Sforzando (T. 887) und der beiden Fortissimi reduzierte er, außer der unveränderlich starken Piccoloflöte, die Dynamik des ganzen Orchesters und des Chors, obwohl das Forte in jedem Schlag vieler Orchesterstimmen (T. 889-894, ausgenommen die beiden Schläge, wo Sforzandi vorkommt) als die Dynamik des Komponisten schlechthin bezeichnet wurde.<sup>484</sup>

Konträr dazu ist die Tempogestaltung von jenen Dirigenten, deren ausgewählte Tempi in den Takten 887-894 sehr langsam geworden sind. Insbesondere ist das in der Aufnahme von Klemperer (1970), in der das Tempo in T. 887-894 nicht nur deutlich langsamer als zu Beginn, sondern auch langsamer als das vom Komponisten (M. M.  $\text{♩}=132$ ) geworden ist, zu sehen.

	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
Klemperer (1970)	145.5	119.5	-26
Hogwood (1988)	145.3	126.6	-18.7
Giulini (1989)	139.4	123.3	-16.1
Bernstein (1989)	171.2	154.8	-16.4

Tabelle 57: Unterschiedliche Metronomwerte beider Stellen des ersten „Prestissimo“ in den Aufnahmen von Klemperer, Hogwood, Giulini und Bernstein.

Bei Klemperers Temponahme in den Takten 880-894 ist zu erkennen, dass das Tempo im Takt 880 plötzlich langsamer geworden ist. Es vermittelt den Eindruck, als ob es im Takt 880 abgebremst worden wäre. In allen 3 Aufnahmen ist die Verlangsamung deutlich zu erkennen, wobei im Takt 880 der Aufnahme von 1970 Klemperers Bremsen am stärksten ausgeprägt ist, wie es auch anhand des Tempoverlaufs der Takte 876-883 gezeigt wird. Die Differenz der Metronomwerte zwischen dem zweiten Schlag im Takt 879 und dem ersten im T. 880 ist sehr groß. Diese liegt ca. bei 20 (M. M.  $\text{♩}=125.5$  und M. M.  $\text{♩}=105.9$ ).

<sup>484</sup> Ob Furtwänglers Interpretation basierend auf Rattles Interpretation (Stelle T. 880-804) ausgeübt wurde, ist hier nicht festzustellen. Dennoch äußerte sich Rattle genauso wie Abbado mit großem Lob für Furtwängler: „Im *Manchester Guardian* vom 12. 2. 1976 steht ein Interview mit einem jungen englischen Dirigenten, Simon Rattle, worin er sagt: »Für mich ist der größte musikalische Einfluß von allen Dirigenten der von W. Furtwängler.« Rattle ist 24 Jahre alt, wurde also erst nach Furtwänglers Tod geboren.“ E. Furtwängler, *Über Wilhelm Furtwängler*, S. 32.

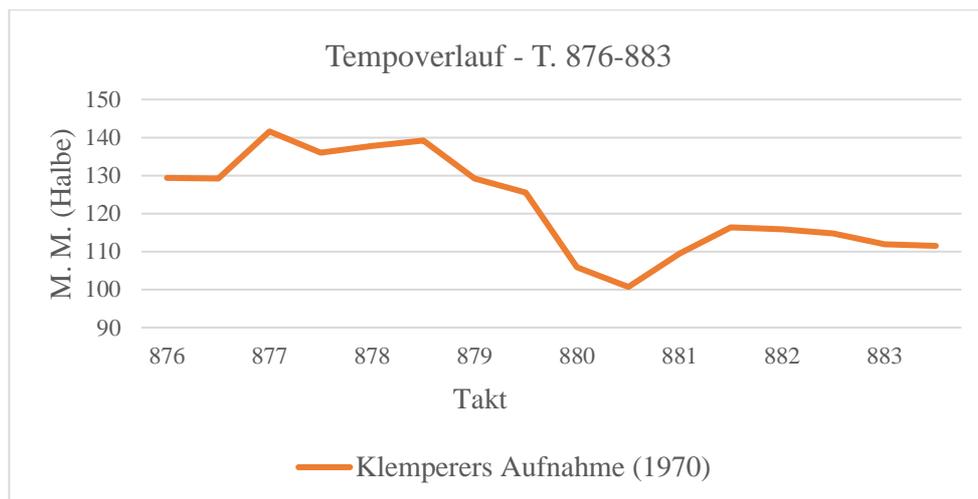


Abbildung 48: Tempoverlauf in den Takten 876-883 in Klemperers Aufnahme (1970)

Die Tempounterschiede zwischen dem Anfangsteil und der erwähnten Stelle (T. 887-894) in den beiden anderen Aufnahmen Klemperers, die jeweils im Jahr 1957 und 1964 aufgenommen wurden, sind ziemlich groß. Die Metronomwerte betragen -12.7 und -14.6.

Die Unterschiede sind zwar kleiner als in der 1970er-Aufnahme, allerdings liegen in seinen früheren Aufnahmen beide Tempi in einem schnelleren Bereich.

Aufnahmejahr	T. 851-858 (M. M. $\text{♩}$ )	T. 887-894 (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
1957	154.8	142.1	-12.7
1964	152.8	138.2	-14.6
1970	145.5	119.5	-26

Tabelle 58: Klemperers Tempi in beiden Stellen und deren Unterschiede in seinen drei Aufnahmen

Nimmt man das durchschnittliche Tempo der vorhergehenden Takte, also T. 880-886, anstatt des Tempos T. 887-894 als der Vergleichswert, dann ändert sich auch nichts, da die Tempi in T. 880-886 der beiden früheren Aufnahmen in einem schnelleren Bereich liegen.<sup>485</sup> Deutet nun sein extrem langsames Tempo einen Sinneswandel an? Nimmt man darauf Rücksicht, dass in jeder Aufnahme eine plötzliche Temporeduzierung des Taktes 880 zu spüren ist, dann wäre daraus resultierend zu sagen, dass sich seine Interpretation grundsätzlich nicht veränderte. Dass Klemperer in der Aufnahme von 1970 ein deutlich langsames Tempo als in seinen früheren Aufnahmen nahm, ist auch im Trio des zweiten

<sup>485</sup> Die Tempi von T. 880-886 der drei Aufnahmen betragen M. M.  $\text{♩}$ =138.9 (1957), M. M.  $\text{♩}$ =135.9 und M. M.  $\text{♩}$ =112.9 (1970).

Satzes zu finden.<sup>486</sup> In der Aufnahme von 1970, die mit Video aufgezeichnet wurde, ist zu sehen, dass der 85-jährige Dirigent das New Philharmonia Orchestra stets im Sitzen dirigierte. Die teilweise sehr langsamen Tempi und die lange Gesamtdauer der Aufnahme<sup>487</sup> deuten womöglich an, dass das langsame Tempo der Stelle T. 880-894 im vierten Satz das Ergebnis seines hohen Alters gewesen sein könnte.

### 5-6-1-3-2. E. Kleibers Temponahme

Eine konträre Tendenz zu Furtwängler ist bei E. Kleiber (1952) zu erkennen, bei dem das Tempo des zweiten „Prestissimo“ deutlich langsamer ist. Der Unterschied der Metronomwerte zwischen beiden Teilen ist bei Kleibers Aufnahme am größten (das Tempo des zweiten „Prestissimo“ ist langsamer als das erste). Kleibers Aufnahme ist die einzige Aufnahme, in der das Tempo des zweiten „Prestissimo“ im Vergleich zum Tempo des ersten mehr als 10 Metronomwerte langsamer ist.

1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
174.1	160.8	-13.3

Tabelle 59: E. Kleibers Tempi der beiden „Prestissimi“ und deren Unterschied

Ist der Unterschied in einer Aufnahme zwischen beiden „Prestissimi“ gering, dann wäre bei der gesamten Coda nicht sofort erkennbar, ob das Tempo des zweiten „Prestissimo“ schneller oder langsamer als beim ersten ist. Der entscheidende Grund, weshalb solch geringe Unterschiede in beiden „Prestissimi“ nicht zu erkennen sind, ist der dazwischen befindliche 4-taktige „Maestoso“-Teil. So gesehen macht eine Differenzierung keinen Sinn, da die Tempi bei geringen Unterschieden (z. B. der Umfang von 0 bis 5 Metronomwerten) praktisch nicht voneinander abweichen. Bei Kleiber sind aufgrund des großen Unterschiedes beider „Prestissimi“ jedoch Abweichungen zu erkennen, obwohl das 4-taktige „Maestoso“ dazwischen ist. Das „Maestoso“ wird allerdings sehr schnell ausgeführt. Das durchschnittliche „Maestoso“-Tempo (T. 918-919) beträgt bei Kleiber M. M.  $\text{♩}$ =63.8. Es ist die erste Aufnahme in dieser Dissertation, in der das „Maestoso“-Tempo

<sup>486</sup> Klemperers Trio-Tempo in den drei Aufnahmen: M. M.  $\text{♩}$ =61.7 (1957), M. M.  $\text{♩}$ =62.1 (1964) und M. M.  $\text{♩}$ =54 (1970).

<sup>487</sup> Die Gesamtdauer der Aufnahme von 1970 beträgt: 81:34. Die der anderen beiden Aufnahmen: 72:21 (1957) und 72.10 (1964).

die Beethoven'sche Metronomangabe (M. M. ♩=60) erreicht. Dass sowohl das Tempo des ersten „Prestissimo“ als auch des „Maestoso“ zur schnellsten Tempokategorie jedes Teils gehört, kommt in den hier erwähnten Aufnahmen eher selten vor. Lediglich bei der Aufnahme (1969) von Leinsdorf ist solch eine Temponahme in beiden Teilen gegeben. Was Leinsdorf von Kleiber jedoch unterscheidet, ist, dass er ein schnelleres Tempo im zweiten „Prestissimo“ als im ersten genommen hatte.

	1. Prestissimo (M. M. ♩)	Maestoso (M. M. ♩)	2. Prestissimo (M. M. ♩)
E. Kleiber (1952)	174.1	63.8	160.8
Leinsdorf (1969)	170.6	68.4	175.7

Tabelle 60: E. Kleibers und Leinsdorfs Temponahme zur Coda

Es sind 9 von 69 Aufnahmen, in welchen die Tempi des ersten „Prestissimo“ M. M. ♩=170 oder schneller sind. Außer bei den eben erwähnten 2 Aufnahmen von Kleiber und Leinsdorf sind die „Maestoso“-Tempi in anderen Aufnahmen tendenziell langsamer (mit Ausnahme von Abendroth M. M. ♩=41.3 und Szell M. M. ♩=37.3 beträgt der Umfang der Tempi der restlichen 5 Aufnahmen M. M. ♩=23.6-31.3). Wenn das Tempo beider „Prestissimi“ schnell und gleichzeitig das „Maestoso“ langsam ist, gemäß den bereits erwähnten 7 Aufnahmen, dann hat es den Vorteil, dass der *Endeffekt* leichter gestaltet werden kann, ohne dass das Tempo des zweiten „Prestissimo“ allzu stark angezogen werden muss, wie Furtwängler es zu machen pflegte. Somit sind die Fälle von Kleiber und Leinsdorf einzigartig.

Als weitere Aufnahme, welche dieselbe Tendenz vorweist, kann jene von Brügggen (1992) genannt werden, deren Unterschied bei ca. -8 Metronomwerte liegt und die Tempi beider Teile (anders als bei Kleiber) sich in einem langsameren Tempobereich fortbewegen.

	1. Prestissimo (M. M. ♩)	2. Prestissimo (M. M. ♩)	Unterschied
E. Kleiber (1952)	174.1	160.8	-13.3
Brügggen (1992)	154.7	146.7	-8

Tabelle 61: Unterschiede des Tempos beider „Prestissimo“-Teile bei E. Kleiber und Brügggen

### 5-6-1-3-3. J. Del Mars Auffassung

Anhand des Tempovergleichs beider „Prestissimi“ ist hinterfragen, ob jene Dirigenten, die J. Del Mars Ausgabe zur Neunten anwandten, seiner Auffassung der Temporelation zu folgen strebten. Seit der Erscheinung Mitte der 1990er Jahre (1996) wurde Del Mars Ausgabe für die Gesamteinspielung zu Beethovens Symphonien von zahlreichen Dirigenten adaptiert. Zinman war der erste aus der Riege der Dirigenten, der mit Hilfe moderner Instrumente die kompletten Symphonien Beethovens nach dieser Ausgabe aufnahm,<sup>488</sup> aber auch Immerseel, Abbado, Rattle, P. Järvi und Jansons etc. sind hier als Beispiele zu nennen. Nicht nur seit der Erscheinung selbst, sondern bereits davor gab es einige Dirigenten wie z. B. Goodman, Mackerras, Gardiner und Abbado (bei seiner Live-Aufnahme in Salzburg mit den Berliner Philharmonikern 1996)<sup>489</sup>, die Del Mars Korrekturliste zur Symphonie in ihren Aufnahmen einfließen ließen. Außer bei den Aufnahmen von Abbado (1996), Mackerras und Goodman wurden die Tempi von 7 weiteren Aufnahmen (Gardiner, Zinman, Immerseel, Abbado, Rattle, P. Järvi und Jansons) gemessen.

	1. Prestissimo (M. M.  )	2. Prestissimo (M. M.  )	Unterschied
Gardiner (1992)	144.9	150.7	5.8
Zinman (1998)	144.7	174.9	30.2
Immerseel (1999)	147.8	151	3.2
Abbado (2000)	165.8	175.9	10.1
Rattle (2002)	141.7	143.9	2.2
P. Järvi (2009)	160.9	182.3	21.4
Jansons (2012)	152.2	163	10.8

Tabelle 62: Tempi der beiden „Prestissimi“ und deren Unterschiede diverser Dirigenten

Anhand der Tabelle 62 ist zu erkennen, dass die Temponahme Zinmans und Järvis der Auffassung Del Mars entsprachen, insbesondere jedoch bei Zinman. Sein gewähltes Tempo des ersten „Prestissimo“ ist schneller als Beethovens Metronomangabe  $\text{♩}=132$ . Allerdings muss gesagt werden, dass Zinmans Tempo der Angabe Beethovens deutlich

<sup>488</sup> „World Premiere Recording on Modern Instruments according to New Bärenreiter Edition.“ steht auf Zinmans Gesamteinspielung zu Beethovens Symphonien.

<sup>489</sup> „Four of these recordings (Goodman, Gardiner, Mackerras, and Abbado) were recorded before the new edition appeared in December 1996; they used the Breitkopf parts and made corrections from Del Mar’s correction lists.“ Aspin, Conducting the Del Mar edition of Beethoven’s ninth symphony, S. 189.

näher steht als bei den anderen Dirigenten. Das bedeutet weiters, dass durch Zinmans Temponahme beider Teile die Gelegenheit gewährt wird, einen Höreindruck von Del Mars Auffassung über die Relation des Tempos zwischen beiden „Prestissimi“ zu erleben. Sein durchschnittliches Tempo des zweiten „Prestissimo“ erreicht jenes von Del Mar, welches M. M.  $\text{♩}=88$  beträgt.

In der Aufnahme von P. Järvi wird im ersten „Prestissimo“-Teil aufgrund des schnellen Tempos nicht das Gefühl von „Presto“ anstelle von „Prestissimo“ vermittelt. Obwohl der Unterschied der Metronomwerte beider „Prestissimi“ kleiner als bei Zinman ist, sind beim Hörvergleich die Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen eher gering. Somit hängt es mehr mit dem Tempo des „Maestoso“ zusammen. Zusätzlich ist auch feststellbar, dass der Unterschied (von ca. 20 Metronomwerten) eher groß ist.

	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Maestoso (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )
Zinman (1998)	144.7	41	174.9
P. Järvi (2009)	160.9	33.5	182.3

Tabelle 63: Tempi der Coda bei Zinman und Järvi<sup>490</sup>

Das durchschnittliche Tempo des „Maestoso“ von Järvi ist langsamer als bei Zinman, im zweiten „Prestissimo“ jedoch schneller. Das bedeutet, dass bei Järvi ein größerer Temposprung im Übergang zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ erfolgte. Somit ist im „Maestoso“-Teil der Tempounterschied zwischen der Metronomangabe  $\text{♩}=40$  und  $\text{♩}=33$  spürbar. Aus diesem Grund entsteht der Eindruck (abgesehen vom Tempo des ersten „Prestissimo“), als wäre der Tempounterschied zwischen beiden „Prestissimi“ gleich groß oder sogar größer als bei Zinman.

Mit Ausnahme von Zinman und Järvi akzeptierten die anderen fünf Dirigenten die Auffassung über die Temporelation Del Mars nicht, wie auch anhand ihrer Tempounterschiede zu erkennen ist. Gardiner, Immerseel und Rattle hatten das gleiche Tempo in bei-

<sup>490</sup> Die Aufnahme von Järvi ist eine DVD-Aufnahme (2009, Live-Aufnahme). Wie bei der CD-Aufnahme, welche im Jahr 2009 erschienen ist, dirigierte er die Kammerphilharmonie Bremen. Die Tempi der beiden „Prestissimi“ sind sowohl in seiner DVD- als auch in seiner CD-Aufnahme identisch, hingegen ist das „Maestoso“-Tempo der CD-Version um ca. 4 Metronomwerte schneller (M. M.  $\text{♩}=37.6$ ) als bei der DVD. Bei der CD-Aufnahme erfolgt auch der große Temposprung zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“.

den „Prestissimi“. Bei Abbado und Janson ist das Tempo des zweiten „Prestissimo“ schneller als das erste (um ca. 10 Metronomwerte), allerdings entspricht die Tempoidée beider Dirigenten nicht der Auffassung von Del Mar, da er einen noch viel größeren Unterschied des Tempos voraussetzte.

Abbados Tempo des zweiten „Prestissimo“ entsprach jedoch dem Tempo, welches Del Mar erwartete. Der Grund dafür liegt womöglich darin, dass Abbado die Auffassung Del Mars über das Tempo des zweiten „Prestissimo“ vertrat, obwohl die Temporelation beider „Prestissimi“ deutlich anders ist als was sich Del Mar in seiner Ausgabe vorgestellt hatte. Abbados Tempo des zweiten „Prestissimo“ in seiner Aufnahme von 2000, welches schneller als die frühere Aufnahme (1986) ist und zugleich der Auffassung Del Mars entsprach, könnte ein Beweis dafür sein, dass er für das zweite „Prestissimo“ das Tempo der Ausgabe Del Mars verwendet hatte.

Zeitpunkt der Aufnahme	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Unterschied
1986	160.4	167.6	7.2
2000	165.8	175.9	10.1

Tabelle 64: Abbados Tempi beider „Prestissimi“ und deren Unterschiede in beiden Aufnahmen

Dass die hier genannten Dirigenten auf J. Del Mars Auffassung über die unterschiedlichen Temponahmen beider „Prestissimi“ unterschiedlich reagierten, deutet auf eine Beziehung zwischen der Fassung bzw. Ausgabe eines Werkes und der Interpretation des Dirigenten hin. Ein Werk zu dirigieren bedeutet nicht, dass er allen Spielanweisungen einer Ausgabe, die er für die Aufführung bzw. Aufnahme verwendet, folgen muss. Er kann jene Ausgabe mit anderen vergleichen und auch seine künstlerische Entscheidung nach Willkür ändern. Bei Abbado und Immerseel, die Del Mars Ausgabe verwendeten, ist beispielsweise zu erkennen, dass sie auch andere Ausgaben oder Quellen für ihre Aufnahmen benutzten.<sup>491</sup> Im Gespräch mit W. Schreiber sagte Abbado, dass er sich bei einem Ton im Seitenthema des ersten Satzes der Neunten dazu entschied, anstatt der Ausgabe Del Mars eine frühere

<sup>491</sup> „Ich habe mir alle Notentexte genau angeschaut und dann versucht, jeweils aus den Prinzipien der musikalischen Logik heraus zu entscheiden, welcher Fassung, welchen Abweichungen ich den Vorzug geben will.“ Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 43; „Wir haben uns bei unserer Einspielung im Wesentlichen auf die relativ neuen kritischen Ausgaben von Jonathan Del Mar im Bärenleiter Verlag gestützt [...] Darüber hinaus habe ich selbst Quellenstudien betrieben, vor allem in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.“ Immerseel, Kennen wir Beethovens Orchester und seine Musik?, S. 55-63, hier: S. 57.

Fassung zu nehmen.<sup>492</sup> Interessant dabei ist, dass Abbado nicht nur einen logischen Grund für diese Entscheidung hatte, sondern auch das Wort *musikalischen Instinkt* verwendete.<sup>493</sup> Dies zeigt hier deutlich, wie ein Dirigent mit Hilfe von verschiedenen Fassungen bzw. Ausgaben seine künstlerische Entscheidung trifft.

In diesem Zusammenhang wäre es interessant gewesen, wenn es eine Aufnahme von Järvi oder Zinman gegeben hätte, in welcher die Neunte mit einer anderen Ausgabe aufgenommen wurde. Solch eine Aufnahme existiert mit hoher Wahrscheinlichkeit jedoch nicht.

#### 5-6-1-3-4. Die Relationen von Dirigenten, die ein Ensemble mit historischen Instrumenten leiteten.

Insgesamt sind es sechs Aufnahmen (in dieser Dissertation), die mit einem Ensemble der historischen Instrumente aufgenommen wurden. Diese sind u. a. von Norrington (1987), Hogwood (1989), Brüggem (1992), Gardiner (1992), Herreweghe (1998) und Immerseel (1999). Gehört Harnoncourt, der eine wichtiger Figur in diesem Bereich darstellt, auch zu dieser Gruppe, obwohl er seine Gesamteinspielung Beethoven'scher Symphonien nicht mit dem selbst gegründeten Ensemble der historischen Instrumente *Concentus Musicus Wien*, sondern mit *The Chamber Orchestra of Europe*, dem Ensemble der modernen Instrumente, aufnahm (1990-1991)? Wird des Weiteren darauf Bedacht genommen, dass Harnoncourt ein entscheidender Dirigent der historischen Aufführungspraxis ist,<sup>494</sup> dann sollte sein Name definitiv zu dieser Gruppe hinzugefügt werden. Denn viel entscheidender als die Frage, welches Ensemble bzw. Orchester er dirigierte, ist sein persönlicher Status als Vertreter der historischen Aufführungspraxis.

Nichtsdestotrotz wäre es interessant gewesen, wenn Harnoncourt die gesamten Symphonien mit dem *Concentus Musicus Wien* aufgenommen hätte. Tatsächlich hatte er im

---

<sup>492</sup> Im Takt 81 des ersten Satzes der Neunten steht die Tonfolge des Sextsprungs (f-d) bei Flöten- und Oboenstimme in Del Mars Ausgabe. Aber Abbado nahm die Tonfolge des Quartsprungs (f-b), entsprechend der Ausgabe von Breitkopf & Härtel.

<sup>493</sup> „Auch Herr Del Mar spricht an anderer Stelle von der Möglichkeit, gegen die historischen Druckbelege musikalische »Korrekturen« vorzunehmen, was uns wiederum dazu ermutigt, in der oben genannten Problematik [über den Ton im Seitenthema im ersten Satzes der Neunten] dem musikalischen Instinkt den Vorzug zu geben.“ Abbado/W. Schreiber, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden«, S. 44.

<sup>494</sup> „Harnoncourt ist einer der großen Musikerneuerer der Gegenwart – für mehrere Generationen von Musikern eine Schlüsselfigur der Reflexion, der Verwandlung musikalischer Klangbilder durch die historische Aufführungspraxis.“ Schreiber, *Grosse Dirigenten*, S. 440.

Sinn einen Beethoven-Zyklus mit dem oben genannten Ensemble aufzuführen und aufzunehmen, jedoch ist es aufgrund seines plötzlichen Rücktritts (05. 12. 2015) und des sich innerhalb weniger Monate später ereigneten Todesfalles (05. 03. 2016) unvollendet geblieben.<sup>495</sup>

Für die Wiederherstellung des Klanges, den sich Beethoven eigentlich vorgestellt hätte, ist das vom Komponisten gewünschte Tempo gemeinsam mit den Faktoren wie z. B. die Stimmtonhöhe, die Größe des Ensembles, die verwendeten Instrumente und die Authentizität des Notenmaterials usw. essenziell.

In den Booklets der Aufnahmen von Norrington und Immerseel ist von einer Rechtfertigung der Metronomangaben Beethovens zu lesen.<sup>496</sup> Die Tempi beider „Prestissimo“ und die Wertunterschiede beider Teile der hier erwähnten Dirigenten sind wie folgt:

	1. Prestissimo (M. M.  )	2. Prestissimo (M. M.  )	Unterschied
Norrington (1987)	139.1	142.4	3.3
Hogwood (1989)	145.3	143.6	-1.7
Harnoncourt (1991)	161.7	167	5.3
Brüggen (1992)	154.7	146.7	-8
Gardiner (1992)	144.9	150.7	5.8
Herreweghe (1999)	134.7	138.8	4.1
Immerseel (1999)	147.8	151	3.2

Tabelle 65: Tempi beider „Prestissimo“ und deren Unterschiede bei den Dirigenten der historischen Aufführungspraxis

Der Tabelle 65 zufolge sind die Unterschiede allgemein eher gering. Es kann sogar so aufgefasst werden, dass die Dirigenten beide Teile in einem ähnlichen oder sogar im selben Tempo dirigierten. Im Fall von Brüggen ist der Unterschied ein wenig größer als bei jenen Dirigenten (z. B. Norrington und Hogwood), deren Unterschiede zwischen den Teilen deutlich geringer sind. Dennoch ist der Unterschied bei Brüggen im Vergleich zu allen anderen in dieser Dissertation behandelnden Aufnahmen nicht signifikant größer. Bemerkenswert ist vielmehr sein Tempo des zweiten „Prestissimo“, welches um ungefähr 8

<sup>495</sup> „Im Dezember hat sich Nikolaus Harnoncourt von der Bühne verabschiedet. Die großartige, packende CD-Aufnahme mit den Sinfonien Nr. 4 und 5, die eigentlich der Grundstein eines kompletten Beethoven-Zyklus hätten werden sollen, wird so zu einer Art Vermächtnis.“ Hartmann, CD-Tipp Beethoven von 21. 02. 2016, <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/Beethoven-article3190013.html> (Zugriff am 15. 03. 2017).

<sup>496</sup> Norrington, Performance Note, S. 31-34; Immerseel, Kennen wir Beethovens Orchester und seine Musik?, S. 62-63.

Metronomwerte langsamer als das erste ist.

Fraglich ist nur, ob die hier erwähnten Dirigenten wirklich der Beethoven'schen Metronomangabe des ersten „Prestissimo“ (M. M.  $\text{♩}=132$ ) folgten. Bezüglich des Beethoven'schen Tempos dieses Teils ist anzumerken, dass nur bei 4 der insgesamt 69 Aufnahmen das Tempo unter M. M.  $\text{♩}=140$  liegt. Die betreffenden Dirigenten sind (außer Norrington und Herreweghe) Giulini (1989, M. M.  $\text{♩}=139.4$ ) und Zander (1990-91, M. M.  $\text{♩}=135.8$ ). Wird darauf Bedacht genommen, dass die Tempi Hogwoods, Gardiners und auch Immerseels eher langsamer als bei den anderen Dirigenten sind, dann kann daraus geschlossen werden, dass alle (außer Brüggem) die Beethoven'sche Angabe des „Prestissimo“ respektierten. In diesem Zusammenhang entstand auch die Frage nach der Temponahme von Harnoncourt, da sein Tempo deutlich von den anderen abwich. Mit anderen Worten war es viel schneller als jenes von Beethoven und der anderen Experten der historischen Aufführungspraxis.

Beachtenswert dabei ist, dass sich Harnoncourts Ansicht zur Beethoven'schen Metronomangabe gänzlich von Norrington unterschied. Sie hatten zwar die gleiche Ansicht darüber, dass die Metronomangaben bei einer Aufführung den Umständen nach variiert werden können und daher nicht buchstäblich zu folgen ist: „Doch ein gleich gemessenes Tempo kann je nach den Umständen sehr verschieden schnell wirken – da spielt die Größe des Klangapparates genauso mit wie die Größe und Halligkeit des Saales.“<sup>497</sup> „Ich bin fest überzeugt von Beethovens Äußerungen zu den Tempi. Das bedeutet aber nicht, daß man die Metronom-Angaben Beethovens buchstäblich ausführen soll.“<sup>498</sup> (Harnoncourt) „Of course these marks [metronome marks] are only a guide. Players, halls, occasions differ, and there must be room for creative thinking.“<sup>499</sup> „a slavish adherence [to the metronome marks] is quite unnecessary.“<sup>500</sup> (Norrington) Harnoncourt unterschied allerdings zwischen dem im Kopf gemessenen Tempo und dem der Aufführung. Norrington behauptete hingegen, dass in einer Aufführung trotz der Umstände nur minimal von den Metronomangaben abgewichen werden sollte: „Wenn ich Beethovens Partituren lese, ohne sie wirklich spielen zu lassen, komme ich fast auf dieselben Metronomziffern wie er. [...] Das »im Kopf gemessene Tempo« ist sicher das schnellste, mit einem Klavier oder einem Streichquartett bin ich noch sehr nah am »Kopftempo«, mit einem riesigen

---

<sup>497</sup> Harnoncourt/Krones, Gerade Beethovens Musik ist in jedem Moment Sprache, S. 43-48, hier: S. 46.

<sup>498</sup> Harnoncourt/Huber, Von Beethoven zu Alban Berg, S. 123-130, hier: S. 125.

<sup>499</sup> Norrington, Performance note, S. 31-32.

<sup>500</sup> Norrington, Performance note, S. 34.

Orchester vielleicht nicht mehr.“<sup>501</sup> „Ich bin davon überzeugt, daß die Nachricht, die wir da von Beethoven haben – jeder Satz müsse der Metronom-Bezeichnung folgen -, ganz richtig ist. Was das für die praktische Ausführung bedeutet, ist eine andere Frage.“<sup>502</sup> (Harnoncourt) „But if you stray a very long way from a [metronome] marking you are, at the very least, ignoring the only information we have from one of the world’s great musical mind.“<sup>503</sup> (Norrington) In Anbetracht der tatsächlichen Anwendung der Metronomangaben (während der Aufführung) divergierten die Meinungen der beiden Dirigenten. Mit Hilfe von Harnoncourts Ansicht ist das schnelle Tempo des „Prestissimo“ nicht zu erklären, da sich seine Auffassung der Differenz zwischen dem praktisch möglichen und dem im Kopf gemessenen Tempo auf die Metronomangaben bezieht, die für die Ausführung allerdings zu schnell ist. Das ist beim „Prestissimo“ in der Coda der Neunten nicht der Fall. Eine weitere Äußerung Harnoncourts, mit der sein vergleichsweise viel schnelleres Tempo des „Prestissimo“ möglicherweise gerechtfertigt wird, bezieht sich auf die Aufführungstradition, über die er sagte: „Gerade bei Beethoven gibt es eine Aufführungstradition, die man nicht ignorieren kann.“<sup>504</sup> Es stellt sich nun die Frage, ob anhand dieser Aussage das Tempo Harnoncourts dem „Prestissimo“ der Aufführungstradition entspricht. Es ist nicht eindeutig definierbar, welches Tempo tatsächlich dem der Aufführungstradition entspricht. Allerdings ist in der Tabelle 40 zu erkennen, dass das Harnoncourt’sche Tempo des „Prestissimo“, welches bei M. M.  $\text{♩}=160$  liegt, von vielen Dirigenten gewählt wurde. Die Tempi der 15 von insgesamt 69 Aufnahmen betragen M. M.  $\text{♩}=158-162$ . Selbst wenn der Tempoumfang leicht verändert wird, bspw. zu M. M.  $\text{♩}=160-164$ , ändert sich nicht die Tatsache, dass diese Tempi von vielen Dirigenten gewählt wurden (in diesem Fall 13 Aufnahmen). Insgesamt sind es 20 Aufnahmen, in welchen die Tempi zwischen M. M.  $\text{♩}=158$  und M. M.  $\text{♩}=164$  liegen. Das bedeutet, dass Harnoncourt für das „Prestissimo“ ein *allgemeines* Tempo einsetzte, das auch von anderen Dirigenten verschiedenster Generationen gewählt wurde.

---

<sup>501</sup> Harnoncourt/Krones, Gerade Beethovens Musik ist in jedem Moment Sprache, S. 46.

<sup>502</sup> Harnoncourt/Huber, Von Beethoven zu Alban Berg, S. 125.

<sup>503</sup> Norrington, performance note, S. 32.

<sup>504</sup> Harnoncourt/Nyffeler, >> Es gibt keinen Urtext bei Beethoven<<, S. 52-55, hier: S. 54.

Dirigent	Geburts- und Todesjahr	Aufnahmejahr	1. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )
Fried	1871-1941	1927	164.1
Furtwängler	1886-1954	1937	162.8
Reiner	1888-1963	1961	158.9
Scherchen	1891-1966	1953	164.9
Böhm	1894-1981	1970	161.1
Karajan	1908-1989	1955	161.3
		1983	163.8
Wand	1912-2002	1986	158.7
Celibidache	1912-1996	1958	162.9
Solti	1912-1997	1986 (Chicago Symphony Orch., Studio)	159.3
		1986 (London Phil., live)	164
Gielen	1927-	1994	158.6
Dohnanyi	1929-	1987	158.5
Harnoncourt	1929-2016	1991	161.7
Abbado	1933-2014	1986	160.4
Nagano	1951-	2011	158.6
Chailly	1953-	2008	159.8
Thielemann	1959-	2010	164.6
Welser-Möst	1960-	2007	162.9
P. Järvi	1962-	2009	160.9

Tabelle 66: Aufnahmen, deren Tempi des ersten „Prestissimo“ zwischen M. M.  $\text{♩}$ =158-164 liegen. Es ist chronologisch nach den Geburtsjahren der Dirigenten geordnet.

### 5-6-2. Über das Tempo beider „Prestissimi“ Beethovens und anderer Dirigenten

Wie in Tabelle 40 zu erkennen ist und anhand der Temponahme Harnoncourts bereits erwähnt wurde, ist das Beethoven'sche Tempo der beiden „Prestissimi“ nicht häufig in den Tonträgern vertreten. Anhand der folgenden Tabelle, in der die Verteilung der Tempi der insgesamt 69 Aufnahmen zu sehen ist, lässt sich erkennen:

M. M. (♩)	Anzahl der Aufnahmen	
	1. Prestissimo	2. Prestissimo
bis 139	4	3
140-144	4	3
145-149	8	4
150-154	10	7
155-159	12	3
160-164	13	13
165-169	9	9
170-174	8	12
175-179	1	5
180-189		6
190 oder schneller		4

Tabelle 67: Verteilung der Tempi der beiden „Prestissimi“

Abgesehen vom Beethoven'schen Tempo des „Prestissimo“, welches äußerst selten in den Tonträgern realisiert wurde, ist der numerische Unterschied innerhalb der Tempobereiche (siehe Tabelle 41), der bei M. M. ♩=170 oder schneller liegt, auffallend groß. Insgesamt sind es im schnellen Bereich des zweiten „Prestissimo“ 27 Aufnahmen, während es im ersten „Prestissimo“ 9 sind. Besonders groß ist der Unterschied in den ganz schnellen Bereichen, die bei M. M. ♩=180 oder mehr liegen. (Erklärungen für die schnellere Temponahme im zweiten „Prestissimo“ wurden bereits in dieser Dissertation erwähnt.<sup>505</sup>)

Es ist durchaus möglich, dass sich bei einer viel schnelleren Temponahme beider „Prestissimi“ Vorteile gegenüber anderen Temponahmen ergeben, die den Metronomanangaben des Komponisten entsprechen, vorausgesetzt viele Dirigenten (siehe Tabelle 67) nehmen solche Tempi tatsächlich in Anspruch. Es geht hier nicht um die Frage der Richtigkeit von Interpretationen. Vielmehr sollte die Aufführungstradition so verstanden werden, wie Harnoncourt es auffasste.<sup>506</sup> Deutlicher Vorteil dieser Temponahme ist, dass bei einem schnellen Tempo das Gefühl von Freude und Jubel am Ende eines lang andauernden Werkes größer wird. Anhand von Weingärtners Tempovorschlag des „Prestissimo“, der ein schnelleres Tempo bei beiden „Prestissimi“ als Beethoven bevorzugte, ist das erkennbar. Diesbezüglich schrieb er: „Der Maßstab für das Tempo dieses maßlosen Jubels

<sup>505</sup> Vgl. S. 157-161.

<sup>506</sup> Vgl. S. 197.

wird nicht die metronomische Bezeichnung sein, obwohl diese gut ist, sondern die gesteigerte Mitempfindung des Dirigenten und die Möglichkeit, die Worte, auch im raschesten Tempo klar auszusprechen.“<sup>507</sup>

Welcher Vorteil wird nun mit Hilfe der Beethoven'schen Metronomangabe erzielt? Hierzu sollte Norringtons Kommentar über Beethovens Metronomangabe des „Prestissimo“ mit Weingartner verglichen werden. Norrington rechtfertigte, im Gegensatz zu Weingartner, die Beethoven'sche Angabe damit, dass sowohl die Streichermelodie in den Takten 920-923 als auch die Sextolen der Holzbläser und Pauken in den Takten 936-938 präsent sind.<sup>508</sup> Sind nun beide Elemente in den Aufnahmen zu spüren und liegen deren „Prestissimo“-Tempi nahe der Angabe Beethovens? Norrington behauptete, dass die Streichermelodie, die sich doppelt so schnell wie die der Bläser bewegt, nur in langsamen bzw. in einem zu Beethovens Angabe nahe liegenden Tempo realisierbar ist, Solch ein Tempo garantiert jedoch nicht, dass die Streichermelodie auch wirklich deutlich hörbar ist, da andere Faktoren wie die Größe des Ensembles oder die Lautstärkebalance zwischen den Instrumenten großen Einfluss haben. Wird ein Ensemble mit historischen Instrumenten, das bei einer Aufführung zur Neunten meist kleiner als mit modernen Instrumenten ist,<sup>509</sup> mit einem von Beethoven erwarteten langsamen Tempo kombiniert, dann sind gute Voraussetzungen gegeben, um die Streichermelodie zu Beginn des zweiten Prestissimo zu erkennen.

Hebt ein Dirigent allerdings die Bläserstimmen (vor allem die Trompetenstimmen) besonders hervor, dann ist die Melodie nicht ausreichend gut herauszuhören.

Die Frage nach den deutlichen Sextolen zeigt, dass sie nur schwer objektiviert werden kann. Im Gegensatz zu den Holzbläserstimmen fungiert die Paukenstimme in den Takten 936-938 als entscheidenderer Faktor, um die Sextolen deutlich erkennen zu lassen. Je schneller das Tempo ist, desto schwieriger sind die Sextolen zu erkennen, insbesondere bei den Pauken. In einem schnellen Tempo, das etwa bei M. M.  $\text{♩}=170$  oder schneller liegt, ist häufig anzumerken, dass die Sextolen der Pauke nicht präzise genug ausgeführt worden sind. Dennoch haben sie innerhalb der Paukenstimme, außer beim Tempo, auf

---

<sup>507</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 196.

<sup>508</sup> If it is taken at this speed [M. M.  $\text{♩}=132$ ], two features at the very end become clear: the double-time melody in the strings and the woodwind and timpani reminiscence of the very opening of the symphony.“ Norrington, Performance note, S. 34.

<sup>509</sup> Bei der Aufnahme zur Neunten von Norrington nahmen insgesamt 63 Musiker von The London Classical Players teil. Die Anzahl der Orchestermusiker in einigen anderen Aufnahmen, in denen ein Dirigent ein Ensemble mit historischen Instrumenten leitete, sind bei Gardiner – 65 und bei Immerseel – 56.

einige andere Faktoren wie z. B. die Akustik der Aufnahme oder die Lautstärkebalance zwischen den Holzbläsern und der Pauke Einfluss. Es gibt Aufnahmen, in denen die Paukenstimme in der Sextolen-Stelle (T. 936-938) leiser als in den Holzbläserstimmen ausgeführt wurden. Dies ist nicht nur im schnellen Tempo, in welchem die genaue rhythmische Ausführung oft problematisch wird, der Fall, sondern auch im langsamen Tempo, welches unter M. M.  $\text{♩}=150$  beträgt wie bei Rattle (2002), dessen Anfangstempo des zweiten „Prestissimo“ bei M. M.  $\text{♩}=143.9$  ist, während die Paukenstimme in den Aufnahmen, deren Tempi ähnlich wie bei Rattle sind, hervorgehoben wurde (z. B. bei Norrington 1987, M. M.  $\text{♩}=142.4$  und Zander 1990-91,  $\text{♩}=\text{M. M. } 139.1$ ). Der Faktor Akustik hat die Bedeutung, dass das deutliche Erkennen der Paukenstimme, abgesehen von der Geschwindigkeit, auch von der Aufnahmeakustik abhängig ist. Ist ein starkes Hallen in der Aufnahme vorhanden, dann sind die Sextolen der Pauke auch nicht deutlich zu hören. Will man den alleinigen Fokus auf die Paukenstimme setzen, dann sollte eine alte Live-Aufnahme herangezogen werden, da diese akustisch gesehen eher trocken wirkt, wie in den Aufnahmen Toscaninis von 1937 und Mengelbergs von 1940 zu hören sind. Auch die beiden Aufnahmen Karajans von 1962 und 1976-77 sind ein gutes Beispiel dafür. In beiden Aufnahmen, in denen die Berliner Philharmoniker mitgewirkt hatte, sind die Anfangstempi des zweiten „Prestissimo“ ähnlich (in früheren Aufnahme M. M.  $\text{♩}=168.3$  und in der späteren M. M.  $\text{♩}=172.3$ ). In der Aufnahme von 1976-77, deren Akustik eher trocken wirkt, ist die Pauke nicht nur in der Sextolen-Stelle, sondern auch im gesamten zweiten „Prestissimo“-Teil deutlich zu hören. Sicherlich ist die Paukenstimme im zweiten „Prestissimo“ dieser Aufnahme am deutlichsten von denen in dieser Dissertation untersuchten Aufnahmen hörbar. In der Aufnahme von 1962, deren Akustik halliger als in der späteren Aufnahme ist, ist die Pauke deutlich schwächer ausgeprägt, obwohl das Tempos ähnlich ist. Verursacht der Unterschied des Aufnahmeorts<sup>510</sup> möglicherweise diesen akustischen Unterschied? Möglich ist es, wenn Rücksicht darauf genommen wird, dass beide Aufnahmen vom selben Tonmeister, Günter Hermanns, produziert wurden. Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass Karajan bei der Aufnahme 1976-77 die Paukenstimme gänzlich hervorhob und zusätzlich in der späteren Aufnahme ein anderer Pauker spielte. Aufgrund dieser gegebenen Möglichkeiten, die Einfluss auf die Paukenstimme haben können, sind die unterschiedlichen Paukenstimmen trotz ähnlich gespielten Tempi

---

<sup>510</sup> Die Aufnahme von 1962 wurde in der Jesus-Christus-Kirche in Berlin aufgenommen, die Aufnahme von 1976-77 im großen Saal der Philharmonie in Berlin.

interessant zu beobachten.

## 5-7. Die Tempi des „Maestoso“ diverser Dirigenten

### 5-7-1. Schwierigkeiten bei der Tempo-Messung

Für die Erfassung der Tempogestaltung im „Maestoso“-Teil diverser Dirigenten wurde fast jeder Viertel-Schlag der insgesamt 4 Takte des Teils (T. 916-919) gemessen. Dabei kam es zu einigen Schwierigkeiten, die einerseits in der Musik selbst und andererseits in den Aufführungen lagen.

In den insgesamt 12 Viertel-Schlägen des „Maestoso“-Teils waren zwei Schläge nicht durch den *Sonic Visualiser* messbar. Hierbei handelt es sich um den zweiten Schlag des Taktes 916 und um den dritten Schlag des darauffolgenden Taktes, da im Moment dieser Schläge kein neuer oder separater Ton von den vorhergehenden Schlägen vorhanden war. Im Takt 916 ist im ersten Schlag punktierte Viertel angegeben und in den Stimmen, in denen (wie in allen Streicherstimmen) beim zweiten Schlag keine Noten vorhanden sind, befinden sich stattdessen Pausen. Im darauffolgenden Takt ist die erste Note des dritten Schlages mit dem Haltebogen von dem des zweiten Schlages verbunden. Um dieses Problem zu lösen, wurden nicht die bereits erwähnten Schläge, sondern zunächst die darauffolgenden gemessen, damit die Werte der nicht gemessenen Schläge kalkuliert werden können. Wenn beispielsweise die Metronomangabe des dritten Schlages vom T. 916 bei einem Dirigenten M. M.  $\text{♩} = 20$  beträgt, ohne dass der zweite Schlag gemessen wurde, dann würden die Werte des zweiten und dritten Schlages jeweils 40 ergeben. Diese Methode ist dadurch beschränkt, dass die Tempoänderungen, falls ein Dirigent etwas ändern sollte, zwischen solchen Schlägen nicht genau erkannt werden können. Allerdings ist es mit hoher Wahrscheinlichkeit die einzige Methode, die die Werte solcher Schläge zumindest einigermaßen zu messen imstande ist.

Zusätzlich befinden sich noch einige Schläge, die auf dem ersten Blick für die Messung der Partitur unproblematisch erscheinen, sich beim Hören allerdings als problematisch herausstellen. Im ersten Schlag des T. 916, der Beginn des „Maestoso“-Teils, ist es problematisch, dass die Noten im Moment des Schlages in mehreren Stimmen des zweiten Schlages des vorhergehenden Taktes mit dem Haltebogen verbunden sind, während es in den Streicher- und Schlagzeugstimmen nicht der Fall ist. Die ersten Noten des T. 916 der Streicherstimmen sind nicht deutlich zu hören, weil im selben Moment die

Chorstimmen präsenter sind. Zu Beginn des „Maestoso“ ist zunächst die Beckenstimme zu hören. Und mit dieser Stimme ist auch gleichzeitig der Anfang des „Maestoso“ zu messen. In manchen Fällen verlaufen die Becken- und großen Trommelstimmen wie z. B. im ersten Schlag des T. 916 getrennt. Dies macht es äußerst schwierig, den Moment des ersten Schlages des Taktes genauestens zu erkennen. Als Extrembeispiel, in welchem der Beginn des „Maestoso“ gar nicht zu erkennen ist, ist die frühe Aufnahme von Toscanini (1937) zu nennen, in der nicht nur die Beckenstimme ausfällt, sondern auch der Anschein erweckt wird, als ob das gesamte Orchester und der Chor durcheinandergekommen wären.

In den letzten 2 Takten des „Maestoso“-Teils sind Schwierigkeiten bei der Messung gegeben, da die Chor- und Orchesterstimmen häufig nicht ganz zusammenpassen. Das ist nicht nur in den Live-Aufnahmen der Fall, sondern auch in den Studio-Aufnahmen, z. B. bei Böhms Studio-Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern (1980). Obwohl es eine Studio-Aufnahme ist und es von einem der renommiertesten Orchester der Welt gespielt wurde, ist ein offensichtlich nicht geordneter Klang in diesen Takten deutlich zu hören. Es ist denkbar, dass das Alter des Dirigenten (damals war er 85 Jahre alt) dabei auch eine Rolle gespielt hatte. Aber abgesehen von der Exposition im ersten Satz, in der gelegentlich hörbar ist, dass die punktierten Rhythmen zwischen den Stimmen nicht zur Gänze verbunden sind, hört sich das Zusammenspiel grundsätzlich unproblematisch an. Deshalb ist es umso fraglicher, dass der „Maestoso“-Teil nicht durch den Schnitt-Prozess verbessert worden ist. Merkwürdigerweise ist solch ein ungeordneter Klang auch in Böhms früherer Aufnahme mit demselben Orchester (1970) zu hören. Nur ist dieser nicht so stark ausgeprägt wie bei seiner späteren Aufnahme.

In solchen Fällen muss entschieden werden, welche Stimme als Maßstab zur Messung genommen werden sollte. Grundsätzlich ist es bei beiden Takten korrekt, die Orchesterstimmen, insbesondere die Streicherstimmen als Maßstab zu nehmen, weil allein mit den Chorstimmen nicht alle Viertel-Schläge gemessen werden können, wie es auch im dritten Schlag des T. 918 zu sehen ist. Problematisch wird es jedoch dann, wenn selbst die Orchesterstimmen nicht ganz zusammen sind und von den sehr stark hervortretenden Chorstimmen übertönt werden. Dies ist besonders bei den schnellen, also bei den von Beethoven intendierten Tempi zu finden. Ideal wäre es natürlich, die Schläge stets anhand der Orchesterstimmen zu messen, allerdings sind aus den gerade erwähnten Gründen die Schläge meist mit den Chorstimmen gemessen worden. Der Wertunterschied, der auf-

grund solcher Situationen verursacht wurde, ist jedoch ziemlich gering. Daher ist es korrekt, zu sagen, dass die Differenz keinen wirklichen Einfluss auf die Erkennung der Tempogestaltung eines Dirigenten ausübt. Trotz des Auseinandergehens der Stimmen, wie es auch in manchen Aufnahmen der Fall ist, ist die metrische Empfindung der beiden letzten Takte des Teils (T. 918-919) erkennbar.

### 5-7-2. Die Tempi des „Maestoso“ diverser Dirigenten

Die „Maestoso“-Tempi diverser Dirigenten unterscheiden sich weder von den Tempovorschlägen jener Musiker, die in ihren eigenen Büchern bzw. Aufsätzen angegeben worden sind, noch von den Metronomsierungsnotizen der Partituren etwaiger Dirigenten.<sup>511</sup> In der folgenden Tabelle sind die durchschnittlichen Tempi des gesamten und der letzten beiden „Maestoso“-Takte der in dieser Dissertation behandelnden Aufnahmen zu sehen:

Dirigent	Aufnahmejahr	Maestoso, T. 916-919 (M. M. ♩)	Maestoso, T. 918-919 (M. M. ♩)
Seidler-Winkler	1923	38.8	42.7
Coates	1923	33.6	35.6
Weingartner	1926	39.2	42.3
Coates	1926	31.9	35.7
Fried	1927	40.3	43.1
Weingartner	1935	35.4	38.5
Furtwängler	1937	35.8	34.2
Toscanini	1937	(nicht messbar)	48.3
Mengelberg	1940	30	35.3
Furtwängler	1942	32.9	31.9
Karajan	1947	27.2	28.5
Toscanini	1948	43.2	51.6
Abendroth	1951	36.6	41.3
Furtwängler	1951	33.2	32.3
Toscanini	1952	38.7	46.8
E. Kleiber	1952	61.3	63.8
Scherchen	1953	31.3	31.3
Furtwängler	1954	28.6	27.2

<sup>511</sup> Vgl. S. 146-155.

Karajan	1955	33.9	35.1
Klemperer	1957	34.5	34.4
Celibidache	1958	29.1	30.4
Ansermet	1959	42.9	52.4
Markevitch	1961	27.3	28
Szell	1961	39.1	37.7
Reiner	1961	30.2	32
Leibowitz	1961	49.7	51.8
Monteux	1962	36.1	36.8
Karajan	1962	31.9	32.3
Bernstein	1964	33.5	34
Klemperer	1964	36.2	36.8
Leinsdorf	1969	56.5	68.4
Böhm	1970	29.9	30.8
Klemperer	1970	26	26.1
Karajan	1976-77	30.5	30.6
Bernstein	1979 (Salzburg)	25.1	24.5
Bernstein	1979 (Wien)	31.4	31.9
Böhm	1980	25.4	26
Karajan	1983	30.7	29.7
Dohnanyi	1985	30.3	31.4
Abbado	1986	40	39.6
Solti	1986 (London)	22.9	22.7
Solti	1986 (Chocago)	26.1	26
Wand	1986	37.3	36.6
Norrington	1987	52.1	53.3
Celibidache	1987	25.2	25.4
Hogwood	1988	49.9	53.1
Giulini	1989	33.2	32.3
Bernstein	1989	23.9	23.6
Zander	1990-91	45	54.9
Harnoncourt	1991	40.5	42
Gardiner	1992	45.1	46.6
Brüggen	1992	44.2	45.2
Gielen	1994	53	56.4

Zinman	1998	40.6	41
Herreweghe	1998	37.8	38
Barenboim	1999	31.7	31.6
Abbado	2000	47.8	46.1
Rattle	2002	57.1	63.2
Skrowaczewski	2005	32.6	33.2
Jansons	2005	35.7	35.2
Welser-Möst	2007	41.2	39.2
Immerseel	2007	57.3	59.6
Chailly	2008	37.4	37
P. Järvi	2009	33	33.5
Thielemann	2010	29	29.7
Nagano	2011	35.7	35.8
Tilson Thomas	2012	28.2	29
Barenboim	2012	30.3	28.7
Jansons	2012	35.2	35.1

Tabelle 68: Gesamtliste der durchschnittlichen Tempi des gesamten und der letzten beiden „Maestoso“-Takte

Die Verteilung der durchschnittlichen Tempi des gesamten „Maestoso“-Teils (T. 916-919) ist in der folgenden Tabelle zu sehen:<sup>512</sup>

M. M. (♩)	Bis 29	30-34	35-39	40-44	45-49	50-54	55-59	60 oder schneller
Anzahl der Aufnahmen	14	20	15	8	5	2	3	1

Tabelle 69: Verteilung der durchschnittlichen Tempi des gesamten „Maestoso“-Teils (T. 916-919) in den jeweiligen Aufnahmen

Anhand dieser Tabelle wird deutlich, dass nur einzelne Aufnahmen das von Beethoven intendierte Tempo (M. M. ♩=60) erreichten. In den meisten Fällen wurden bewusst die

<sup>512</sup> In dieser Tabelle ist die Aufnahme Toscaninis vom Jahr 1937 ausgenommen worden, da in dieser Aufnahme nicht nur der Anfang des Maestoso-Teils, sondern auch die Viertel-Schläge bis zur Mitte des zweiten Taktes unerkennbar sind. Vgl. S. 203.

sehr langsamen Tempi ausgewählt. Oft wurde der „Maestoso“-Teil doppelt so langsam oder sogar mehr als doppelt so langsam als die angegebene Metronomangabe aufgeführt. Auch wenn die Tempi nicht vom Durchschnittstempo in allen 4 Takten des „Maestoso“-Teils verteilt wurden, sondern lediglich in den letzten 2 Takten (T. 918-919), änderten sich die meisten Aufnahmen im Bereich des langsamen Tempos bis M. M. ♩=34 nicht (34→31). Vergleicht man die zwei Tabellen (Tabelle 1.42 und 1.43) miteinander, ist eine zunehmende Anzahl bei drei Bereichen auffällig, deren Tempi M. M. ♩=50 oder schneller sind (6→11).

M. M. (♩)	Bis 29	30-34	35-39	40-44	45-49	50-54	55-59	60 oder schneller
Anzahl der Auf- nahmen	14	17	16	6	5	6	2	3

Tabelle 70: Verteilung der durchschnittlichen Tempi der letzten 2 Takte des „Maestoso“-Teils (T. 918-919) in den jeweiligen Aufnahmen

Mit dem Vergleich der beiden Tabellen (Tabelle 69 und 70) kommt auch die Frage auf, welches Durchschnittstempo die Tempogestaltung eines Dirigenten repräsentiert. Ist es das Tempo des insgesamt 4-taktigen „Maestoso“ (T. 916-919) oder das der letzten beiden Takte? Der Grund dieser Fragestellung liegt in der Tatsache, dass in einigen Aufnahmen das durchschnittliche Tempo des gesamten „Maestoso“ vom Tempo der letzten 2 Takte deutlich abweicht, obwohl der gesamte Teil insgesamt nur 4 Takte lang ist. Diese Problemstellung wird auch in dieser Dissertation behandelt. Meines Erachtens sollte das Tempo der beiden letzten Takte die Repräsentative darstellen, da der Chor gemeinsam mit dem gesamten Orchester die vom Freude-Thema variierten Melodie in voller Lautstärke singt, während in den ersten 2 Takten zunächst die Überleitung des vorhergehenden Teils in Piano und anschließend in Crescendo zum vorletzten Takt des Teils (T. 918) hinführt. Mit dieser Hinführung im Takt 917 zum letzten Choreinsatz des darauffolgenden Taktes und dem letzten Chorsatz ist klar, dass die beiden letzten Takte den Hauptteil des „Maestoso“ verkörpern.

In der folgenden Abbildung 49 ist die Verteilung der durchschnittlichen Tempi der beiden letzten Takte, chronologisch nach den aufgenommenen Jahren der hier untersuchten Aufnahmen zu sehen.

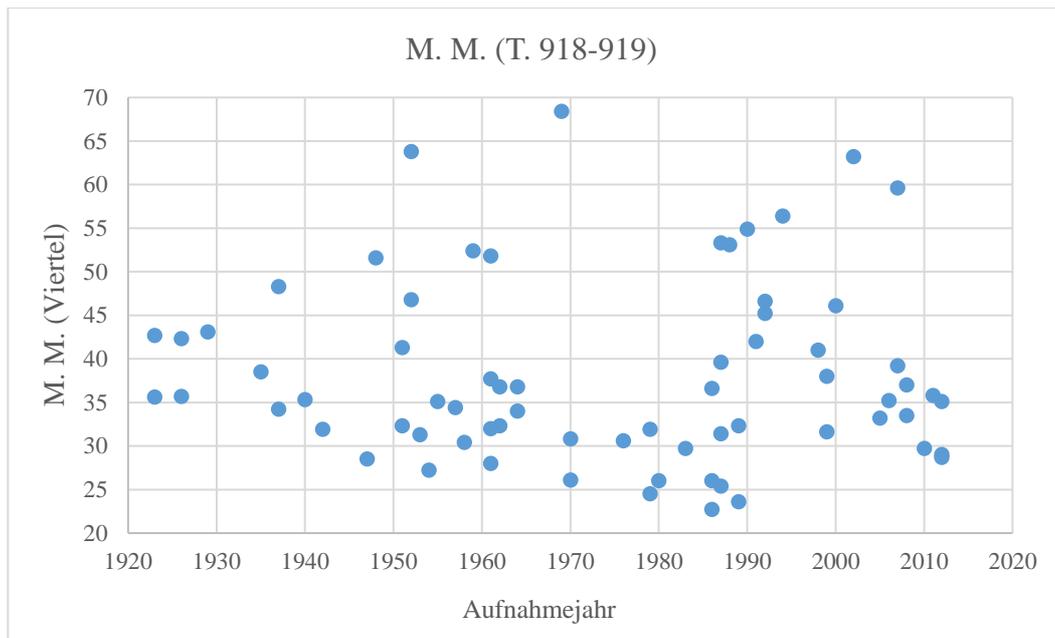


Abbildung 49: Verteilung der Tempi von T. 918-919 geordnet nach den Aufnahmejahren

Obwohl in dieser Dissertation nicht alle möglichen Aufnahmen zur Neunten behandelt wurden, ist anhand der Abbildung 49 zu erkennen, dass die langsamen Tempi, die etwa den Metronomwert 35 erreichen, fast immer gegeben sind. Das bedeutet, dass die langsamen Tempi des „Maestoso“ von den Dirigenten verschiedenster Generationen übernommen wurden. Auch unter der jungen Generation, die die Aufführungen bzw. Aufnahmen der Symphonien Beethovens sicherlich gut kennen, in welchen der Versuch die Beethoven'schen Tempi zu folgen, realisiert wurde, befinden sich immer wieder langsame Tempi, wie es auch in den nach 2000 aufgenommenen Aufnahmen zu sehen ist.

Was noch in dieser Abbildung 49 auffällt, ist die Zunahme der Aufnahmen (in den späten 1980er Jahren), deren „Maestoso“-Tempi sich dem Beethoven'schen Tempo (M. M.  $\text{♩}=60$ ) sukzessive näherten. In den 1990er Jahren gab es lediglich eine Aufnahme, nämlich von Barenboim (1999), dessen „Maestoso“-Tempo langsamer als M. M.  $\text{♩}=35$  ist. Das hängt sicherlich mit der Erscheinung der Dirigenten in den späten 1980er Jahren zusammen, die Ensembles mit historischen Instrumenten dirigierten und gemeinsam die Symphonien Beethovens aufnahmen. Allerdings darf nicht im Vorhinein davon ausgegangen werden, dass die Tempi dieser Dirigenten stets eine enge Beziehung zu Beethovens Metronomangaben hatten. Dennoch ist anzumerken, dass sich die Tempi in 3 von insgesamt 6 Aufnahmen in dieser Dissertation dem Beethoven'schen Tempo kontinuierlich näherten. Dies ist bei Norrington (1987, M. M.  $\text{♩}=53.3$ ), Hogwood (1988, M.

M. ♩=53.1) und Immerseel (2007, M. M. ♩=59.6) der Fall. Die Tempi in den 2 der restlichen 3 Aufnahmen liegen bei M. M. ♩=45 oder schneller, was auch als schnell eingestuft werden kann (bei Gardiner 1992, M. M. ♩=46.6 und Brüggem 1992, M. M. ♩=45.2). Der einzige Dirigent, der ein Ensemble mit historischen Instrumenten dirigierte und auch ein langsames Tempo im „Maestoso“ nahm, ist Herreweghe (1998), dessen Tempo in den beiden letzten Takten des „Maestoso“ M. M. ♩=38 beträgt. Insgesamt sind vier Aufnahmen in den späten 1980er und 1990er Jahren, deren Tempi schneller als M. M. ♩=50 sind. 2 von 4 Aufnahmen entsprechen den bereits erwähnten Aufnahmen der historischen Auführungspraxis. Die restlichen zwei Aufnahmen sind von Dirigenten aufgenommen worden, die Beethovens Metronomangaben zur Gänze rechtfertigten: Zander (1990-91, M. M. ♩=54.9) und Gielen (1994, M. M. ♩=56.4).

Bereits in den 1950er und 1960er Jahren sind Aufnahmen, deren Tempi noch schneller als Beethovens Angabe sind, vorzufinden (die Aufnahmen von E. Kleiber 1952, M. M. ♩=63.8 und Leinsdorf 1969, M. M. ♩=68.4). Geht man davon aus, dass es eine Tempopnahme des „Maestoso“, die Beethovens Angabe streng folgt, erst viele Jahre später gegeben hatte, dann sind beide Aufnahmen als Ausnahmen anzusehen, was allerdings seit den späten 1980er Jahren nicht mehr der Fall war.

5-7-2-1. Aufnahmen, in denen die beschleunigten Tempi des „Maestoso“ bemerkenswert sind.

Wie bereits erwähnt, ist in einigen Aufnahmen vorzufinden, dass das durchschnittliche Tempo der letzten 2 Takte deutlich vom Tempo des gesamten „Maestoso“-Teils abweicht. Das bedeutet, dass das Tempo in den beiden ersten Takten spürbar anders ist. Bei solchen Tempo-Änderungen befindet sich kein Fall, in dem das Tempo der letzten 2 Takte fünf oder mehr Metronomwerte langsamer als jenes der ersten 2 Takte ist. In allen Abweichungen, die deutlich sind, ist das Tempo der letzten 2 Takte *schneller* als das der ersten beiden. In diesem Sinne sind folgende Aufnahmen beachtenswert, in denen die Unterschiede des Tempos zwischen den ersten und den letzten zwei Takten 10 oder mehr Metronomwerte ergeben:

	T. 916-917 (M. M. ♩)	T. 918-919 (M. M. ♩)	Unterschied
Mengelberg (1940)	26	35.3	9.3
Toscanini (1948)	37.2	51.6	14.4
Abendroth (1951)	32.8	41.3	8.5
Toscanini (1952)	33	46.8	13.8
Ansermet (1959)	36.3	52.4	16.1
Leinsdorf (1969)	48.2	68.4	20.2
Zander (1990-91)	38.1	54.9	16.8
Rattle (2002)	52	63.2	11.2

Tabelle 71: Aufnahmen, deren Unterschiede des Tempos zwischen den ersten und letzten 2 Takten 10 oder mehr Metronomwerte ergeben.

Was zunächst in dieser Tabelle auffällt, ist, dass die Tempi der Takte 918-919 in einem der Angabe Beethovens (M. M. ♩=60) nahe liegenden Tempobereich gehören. Ein schnelles „Maestoso“-Tempo kann verschieden definiert werden. Ein Tempo des „Maestoso“-Teils von M. M. ♩=50 oder schneller kann für schnell erachtet werden. In anderen Tempobereichen sind solche Unterschiede eher selten. Insbesondere im Tempo M. M. ♩=30 ist der Unterschied zwischen den ersten und den letzten 2 Takten bedeutungslos, da sie sehr gering sind. Wie kommt es nun zu solch großen Unterschieden zwischen den beiden ersten und letzten Takten, wenn das Tempo in den beiden letzten Takten schnell ist? In diesem Zusammenhang ist die Phrasierung zu nennen. Zu Beginn des „Maestoso“ verläuft die Musik abphrasierend (bis zum zweiten Schlag des Taktes 917 ist die Chorpartie abphrasierend, danach führt die Musik mit den Orchesterstimmen zum nächsten Choreinsatz hin) danach bleibt sie in den beiden letzten Takten konstant. Zu Beginn des Teils sind bei der Abphrasierung einige Schwierigkeiten beim Halten des Tempos gegeben, während in den beiden letzten Takten dies nicht der Fall ist (damit ist nicht gemeint, dass das Tempo immer gleich gehalten werden soll). Außerdem kann der Entschluss gefasst werden, dass sich die Musik nach dem ersten Schlag des ersten Taktes des zweiten Prestissimo (T. 920) richtet. Dies ist in jenen Aufnahmen deutlich zu erkennen, in denen sich das Tempo während der beiden letzten Takte beschleunigt, obwohl Beethoven keinen Hinweis für die Beschleunigung des Tempos hinzufügte.

Wie bereits über die Schwierigkeiten der Messung gesagt wurde, ist ein neuer bzw. ein separater Ton (eines früheren Schlages) im zweiten Schlag des ersten Taktes des „Maestoso“-Teils nicht gegeben.

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) at the beginning of the 'Maestoso' section. The score is in 3/4 time and D major. It shows a dynamic shift from fortissimo (ff) to piano (p) between the first and second measures. The lyrics are 'Tochter aus Elisium!'.

Abbildung 50: Die Chorpartie zu Beginn des „Maestoso“ (3/4, T. 916-917)

Da während der ersten beiden Schläge akustisch kein Puls zu erkennen ist, obwohl sich Taktart und Tempo vom „Prestissimo“ im Alla breve zum „Maestoso“ im 3/4-Takt stark verändern, kann es bei einer sofortigen Temponahme des schnellen „Maestoso“ zu Schwierigkeiten kommen. Tatsächlich sind die Tempi beider Schläge in den Aufnahmen der Tabelle 71 niedriger als in den beiden letzten Takten, wie auch entsprechend der unterschiedlichen Tempi zwischen den beiden ersten und letzten Takten zu schlussfolgern ist. Allerdings ist auch argumentierbar, dass der Puls nach dem Dirigieren innerlich zu spüren ist.

Ein noch viel entscheidenderer Grund als der fehlende Schlag ist am Ende der Phrasierung vorzufinden, wo der Chor den Text *Elysium* singt. Im Text *Tochter aus Elysium*, während des Übergangs vom „Prestissimo“ zum „Maestoso“, ist bis zum Wort *aus* ein Forte und ab *Elysium* ein Piano gegeben. Diese Dynamik gilt allerdings nicht nur für den Chor, sondern auch für das gesamte Orchester. Der dynamische Wechsel erfolgt in einem Viertel-Schlag. Obwohl die punktierte Achtel aus dem Wort *aus* und das Sechzehntel aus der Silbe *E* von *Elysium* besteht, benötigt der Wechsel zu einem schnellen „Maestoso“-Tempo etwas Zeit. Über die technischen Schwierigkeiten dieser Stelle schrieb Weingartner wie folgt: „Das Fortissimo wird in vollster Kraft ausgehalten und das Piano tritt auf das Wort »Elisium« plötzlich ein. Dies ist sehr wichtig und schwierig auszuführen.“<sup>513</sup>

<sup>513</sup> Weingartner, Ratschläge, S. 197.

Es ist denkbar, dass bei einem langsamen „Maestoso“-Tempo die Zeit für einen Wechsel nicht zusätzlich benötigt wird, da das Tempo per se genügend Raum für den Wechsel anbietet. Allerdings befindet sich auch bei den langsamen Tempi der niedrigste Metro- nomwert während des gesamten „Maestoso“-Teils oft im dritten Schlag des ersten Taktes, wo der dynamische Wechsel erfolgt. In manchen Fällen ist der dritte Schlag sogar deutlich langsamer als der vorhergehende, z. B. bei der Solti Londoner Live-Aufnahme von 1986.

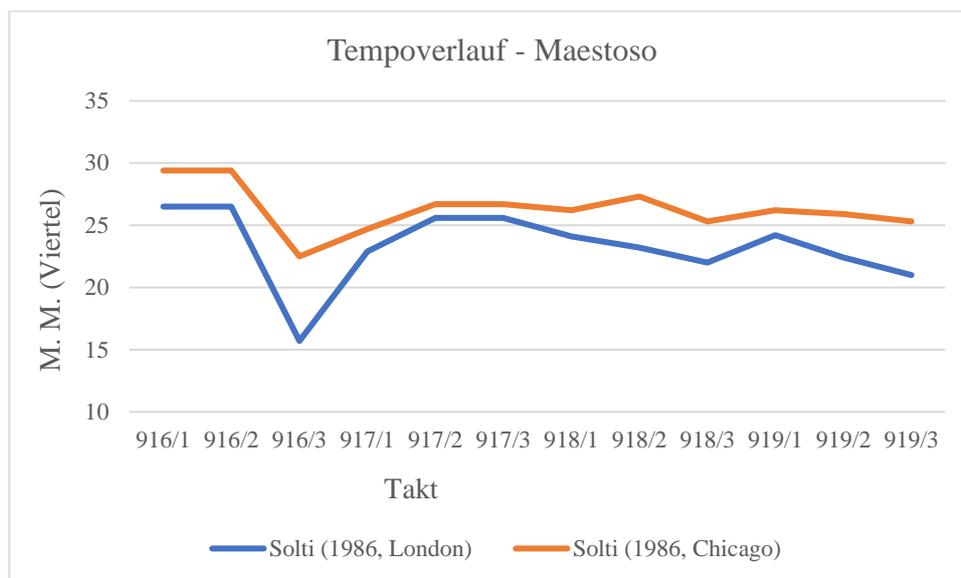


Abbildung 51: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei der Solti Live-Aufnahme in London im Jahr 1986 im Vergleich mit der im selben Jahr aufgenommenen offiziellen Aufnahme in Chicago.

Zusammenfassend kann daher der Schluss gefasst werden, dass bei dieser erwähnten Wechselstelle in allen Tempobereichen mehr Zeit benötigt wird. Allerdings ist anzumerken, dass die Wahrscheinlichkeit eines großen Tempounterschieds zwischen den beiden ersten und den letzten Takten bei schnellen Tempi höher ist.

Bei der Suche nach Ursachen für das langsamere Tempo in den beiden ersten Takten, ist hier nicht gemeint, dass das Tempo in jedem Schlag, der Metronomangabe entsprechend, von Anfang bis zum Ende kontinuierlich gehalten werden soll. Denn das entspricht auch nicht der Intention des Metronomgebrauchs.<sup>514</sup>

Es ist doch aufzufassen, dass die Interpretation bzw. der Wille des Dirigenten eine entscheidende Rolle in solch einer Situation spielt. Das ist anhand dessen zu erkennen,

<sup>514</sup> „Es ist nämlich leicht einzusehen, daß ein und dasselbe Tonstück gar nicht jedesmal und durchaus nach demselben Grade der Bewegung vorgetragen werden darf.“ A. B. Marx, Chronometer, S. 239-241, hier: S. 241.

dass nicht alle Aufnahmen, deren Tempi in T. 918-919 *schnell* sind, auch automatisch solche Tendenzen der unterschiedlichen Tempi vorweisen. Es gibt auch Aufnahmen, deren Tempi M. M. ♩=50 oder schneller sind, und sich zwischen den Takten nicht signifikant unterscheiden. Die Tempi bei *Elysium* werden zwar langsamer, allerdings nicht in einem deutlichen Maße. Beim Hören ist erkennbar, dass der Versuch beabsichtigt wurde, das Wort *Elysium* möglichst bald kommen zu lassen, um das Anfangstempo des „Maestoso“ zu halten.

	T. 916-917 (M. M. ♩)	T. 918-919 (M. M. ♩)	Unterschied
E. Kleiber (1952)	58.9	63.8	4.9
Leibowitz (1961)	47.7	51.8	4.1
Norrington (1987)	51	53.3	2.3
Hogwood (1988)	47	53.1	6.1
Gielen (1994)	50	56.4	6.4
Immerseel (2007)	55.3	59.6	4.3

Tabelle 72: Aufnahmen, deren Tempi in T. 918-919 schneller als M. M. ♩=50 und deren Unterschiede zwischen den ersten und den letzten 2 Takten etwas geringer sind

In mehreren Aufnahmen der Tabelle 71, deren Tempi in den beiden ersten und letzten Takten des „Maestoso“-Teils sehr unterschiedlich (mehr als 10 Metronomwerte Unterschied) sind, zeigt sich ein besonderes Merkmal bei der Tempogestaltung: Ab dem ersten Schlag des Taktes 918 oder bereits ab dem zweiten Schlag des vorigen Taktes, wo die zur letzten Chorpartie des Werkes einleitende Figur der ersten Flötenstimme und die Streicherstimmen (außer der Kontrabassstimme) beginnen, ist eine Temposteigerung zu erkennen. Besonders in den Aufnahmen von Ansermet (1959), Leinsdorf (1969) und Zander (1990-91) ist diese Steigerung sehr deutlich, wie auch in der folgenden Abbildung illustriert wird.<sup>515</sup>

<sup>515</sup> Bezüglich der Illustration der nicht-messbaren 2 Schläge im Maestoso (der zweite Schlag im Takt 916 und der dritte Schlag des darauffolgenden Taktes), vgl. S. 202-203.

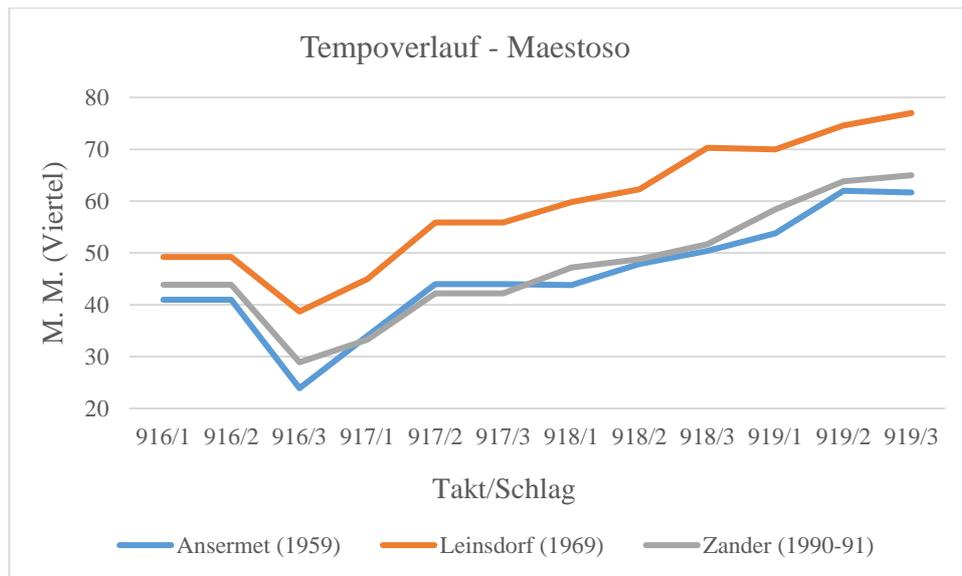


Abbildung 52: Tempoverläufe des „Maestoso“-Teils bei Ansermet (1959), Leinsdorf (1969) und Zander (1990-91).

Der Abbildung 52 zufolge sind die Tempoverläufe der 3 Aufnahmen ähnlich, allerdings befindet sich zwischen dem Verlauf von Leinsdorf und jenen von Ansermet und Zander ein gewisser Abstand. Mit der Temposteigerung fällt auf, dass die Tempi in den drei Aufnahmen des dritten Schlages des Taktes 916, in dem der Text des Chors *Elysium* mit einer anderen Dynamik (*p*) beginnt, deutlich langsamer werden. Der Unterschied des Metronomwerts zwischen dem zweiten und dem dritten Schlag des Taktes 916 ist bei Ansermet (M. M. ♩=41 und M. M. ♩=23.9, Unterschied: 17.1) und Zander (M. M. ♩=43.9 und M. M. ♩=28.9, Unterschied: 15) größer als bei Leinsdorf (M. M. ♩=49.2 und M. M. ♩=38.7, Unterschied: 10.5). Somit kann daraus geschlossen werden, dass der Unterschied zwischen Zander und Leinsdorf nicht allzu groß ist. Wird lediglich auf den numerischen Unterschied Rücksicht genommen, dann ist die Auffassung beachtenswert. Allerdings liegt der Metronomwert im dritten Schlag des Taktes 916 bei Leinsdorf in einem schnelleren Tempobereich als Zander und Ansermet. Durch den Unterschied von 10 Metronomwerten (M. M. für den dritten Schlag: 38.7 von Leinsdorf und 28.9 von Zander) entstehen im „Maestoso“ unterschiedliche Höreindrücke. Der Grund, weshalb der Tempounterschied im dritten Schlag des Taktes 916 zwischen Leinsdorf und den beiden anderen Dirigenten größer als in den beiden ersten Schlägen ist, liegt darin, dass im dritten Schlag des Taktes die Wörter *aus* und *Elysium* verbunden worden sind. Bei Ansermet und Zander ist deutlich zu erkennen, dass das punktierte Achtel, in dem das Wort *aus* gesungen wird,

etwas länger gehalten wird und dadurch der Chor und das Orchester vor dem Sechzehntel, in welcher das nächste Wort *Elysium* beginnt, ausreichend atmen können. Dies ist bei Aufnahmen, deren Tempi des gesamten „Maestoso“-Teils langsam sind (etwa bei M. M. ♩=30), zu finden. Tatsächlich sind die Metronomwerte des dritten Schlages bei Ansermet und Zander ähnlich wie in den Aufnahmen, in denen die „Maestoso“-Tempi langsam sind. Ein Beispiel hierfür ist Dohnanyi (1987), dessen Tempo des dritten Schlages des Taktes 916 M. M. ♩=23.3 und in den beiden letzten Takten M. M. ♩=31.4 beträgt. Bei Leinsdorf ist dieser Prozess im dritten Schlag vom T. 916 auch zu spüren, allerdings deutlich kompakter. Nach dem dritten Schlag des Taktes 916 steigern sich die Tempi in allen drei Aufnahmen bis zum Ende des Teils. Bei Ansermet ist der Metronomwert im Takt 919 des letzten Schlages minimal kleiner als im vorhergehenden Schlag. Da der Wertunterschied zwischen beiden Schlägen nur 0.3 beträgt, ist zu schlussfolgern, dass die Werte nahezu identisch sind und Ansermet eine Temposteigerung bis zum Ende des Teils ausführen ließ. Hinsichtlich dessen, um wieviel schneller das Tempo am Ende des Teils als zu Beginn der letzten Chorpartie ist, sind die Unterschiede der drei Aufnahmen nur gering: 18.2 Metronomwerte bei Ansermet, 17.2 bei Leinsdorf und 17.8 bei Zander. Deutliche Unterschiede zeigen sich beim Tempo von Leinsdorf bereits zu Beginn der letzten Chorpartie. Das Beethoven'sche Tempo wird erreicht und steigert sich sukzessive, während die Tempi von Ansermet und Zander Beethovens Intention erst nach der Steigerung erreichen. Es scheint so, als ob Ansermet und Zander darauf abzielen, das Tempo Beethovens zu erreichen, obwohl Zander am Ende sogar die Intention Beethovens einigermaßen überschreitet. Hätte Leinsdorf dieselbe Zielsetzung gehabt, dann wäre sein Tempo während der letzten Chorpartie gleich geblieben. Das sehr schnelle Tempo Leinsdorfs in den beiden letzten Takten ist bereits mit der sehr schnell hervortretenden einleitenden Figur im dritten Schlag des Taktes 917 zu erkennen, während diese in den beiden anderen Aufnahmen nicht allzu stark präsent ist. Außerdem ist bei Ansermet zu Beginn der letzten Chorpartie (in den ersten und zweiten Schlägen des Taktes 918), also nach der einleitenden Figur, das Auseinandergehen des Chors und des Orchesters deutlich zu hören. Im ersten und zweiten Schlag setzt der Chor später als das Orchester ein.

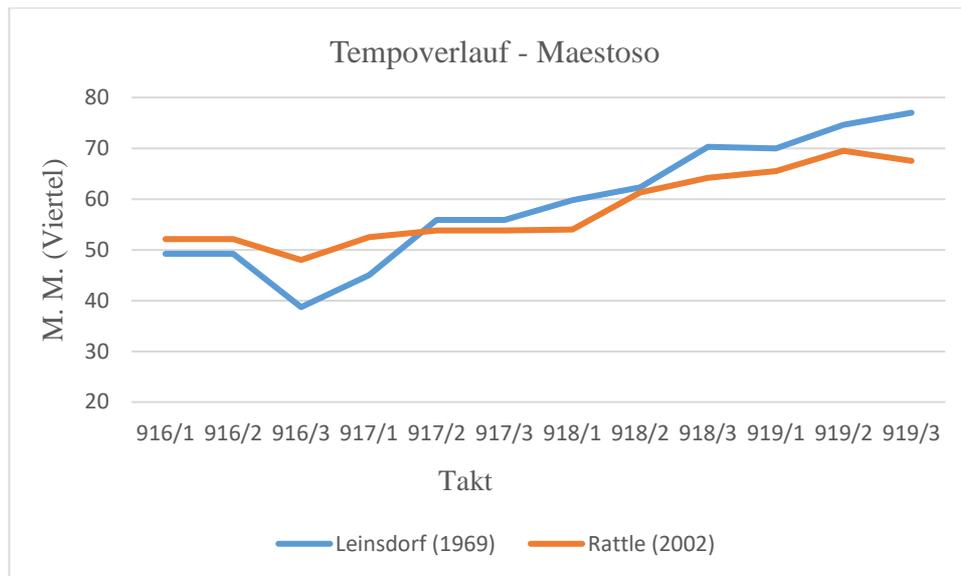


Abbildung 53: Tempoverläufe bei Leinsdorf (1969) und Rattle (2002)

Rattles Tempo der beiden letzten „Maestoso“-Takte gilt als eines der wenigen Fälle, welches Beethovens intendiertes Tempo überschreitet. Wie bei Leinsdorf steigert sich das Tempo Rattles während der beiden letzten Takte. Daher liegt sein Tempo in den ersten und letzten Takten mehr als 10 Metronomwerte auseinander (11.2). Ein entscheidender Unterschied der Tempogestaltung zwischen Leinsdorf und Rattle ist jedoch im dritten Schlag des ersten Maestoso-Taktes zu finden, wie auch die Abbildung 53 deutlich zeigt. Bei Rattle erfolgt der Unterschied des Metronomwerts zwischen dem zweiten und dem dritten Schlag des Taktes 4.1 und ist daher so aufzufassen, dass der Versuch unternommen wurde, das Anfangstempo auch in der *Elysium*-Stelle zu halten. Deshalb ist die Temposteigerung bei Rattle erst in den beiden letzten Takten des Teils zu spüren, wo der Chor seine letzte Partie singt, während sich das Tempo Leinsdorfs bereits ab dem Takt 917 stark steigert. Bezüglich der Temposteigerung in den beiden letzten Takten ist zu erwähnen, dass beim Hören die Steigerung bei Rattle nicht so stark wie bei Leinsdorf zu erkennen ist. Obwohl der Tempoumfang in den beiden letzten Takten bei Rattle (M. M. ♩=54 bis M. M. ♩=69.5, Unterschied: 15.5) ähnlich groß wie bei Leinsdorf ist (M. M. ♩=59.8 bis M. M. ♩=77, Unterschied: 17.2), steigert sich sein gewähltes Tempo (Rattle) ab dem zweiten Schlag des Taktes 918 nicht mehr allzu sehr (M. M. ♩=61.2 bis M. M. ♩=69.5, Unterschied: 8.3), während es sich bei Leinsdorf bis zum Ende des Teils sukzessive steigert (M. M. ♩=62.3 bis M. M. ♩=77, Unterschied: 14.7).

In der Tabelle 71 ist zu erkennen, dass das durchschnittliche Tempo in den beiden ersten und letzten Takten bei Ansermet (1959) und Toscanini (1948) sehr ähnlich ist: Ansermet: M. M.  $\text{♩}=36.3$  (T. 916-917) und M. M.  $\text{♩}=52.4$  (T. 918-919), Toscanini: M. M.  $\text{♩}=37.2$  (T. 916-917) und M. M.  $\text{♩}=51.6$  (T. 918-919). Vom Tempoverlauf her ist jedoch bei beiden Dirigenten ein wesentlicher Unterschied zu finden.

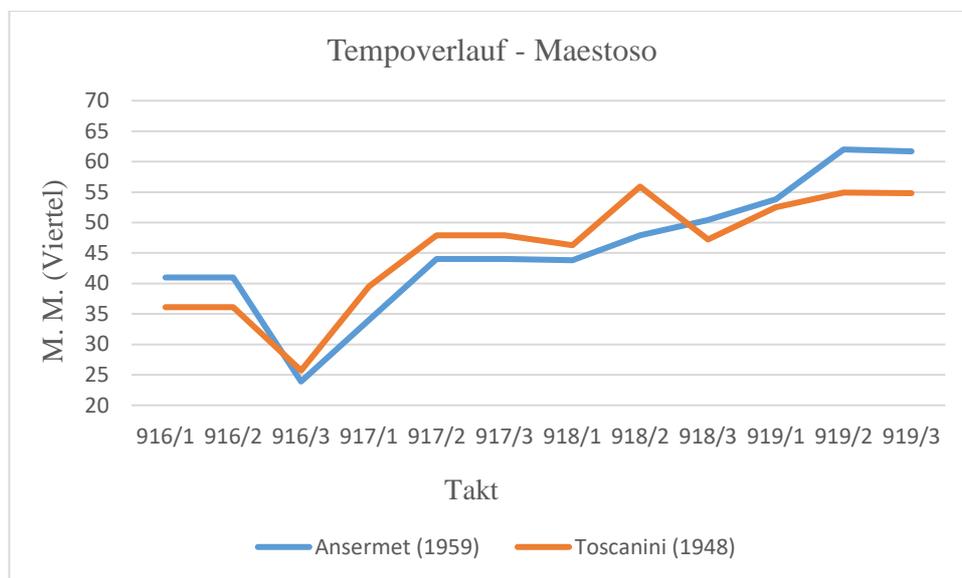


Abbildung 54: Tempoverläufe bei Ansermet (1959) und Toscanini (1948)

Ein wesentlicher Unterschied bei der Tempogestaltung zwischen beiden Dirigenten befindet sich in den beiden letzten Takten. Das Tempo von Ansermet steigert sich praktisch bis zum Ende des Teils, während bei Toscanini eine Tendenz vorzufinden ist, welche das Tempo lediglich zu minimalen Veränderungen führt. Der Unterschied des Metronomwerts zwischen dem ersten Schlag im Takt 918 und dem letzten Schlag des darauffolgenden Taktes ist bei Toscanini (M. M.  $\text{♩}=46$  und M. M.  $\text{♩}=54.8$ , Unterschied: 8.5) kleiner als bei Ansermet (M. M.  $\text{♩}=43.8$  und M. M.  $\text{♩}=61.7$ , Unterschied: 17.9). Obwohl das Tempo bei Toscanini im zweiten Schlag des Taktes 918 eine plötzliche Steigerung erfährt, ist beim Hören nichts Besonderes zu erkennen, wie auch in dieser Abbildung visualisiert wurde. In Toscaninis Aufnahme von 1948, die eine Video-Aufnahme ist,<sup>516</sup> ist allerdings zu sehen, wie er den gesamten „Maestoso“-Teil dirigierte. In den beiden letzten Takten ist erkennbar, dass er beim Dirigieren der Viertel-Schläge keine Temposteigerung forcierte. Im ersten Takt des „Maestoso“, in welchem er ein viel langsames Tempo als in

<sup>516</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DuK133dK6eQ> (Zugriff am 14. 03. 2016).

den beiden letzten Takten nahm, schlug er außerdem nicht einheitlich. Nach dem Erreichen des „Maestoso“, unmittelbar nach dem ersten „Prestissimo“, schlug er einmal, was den zweiten Viertel-Schlag des Anfangstaktes zu bedeuten hat. Danach schlug er bis zum Ende des Taktes in Achtel weiter. Interessant an den Schlägen des ersten Taktes des „Maestoso“ ist die gleiche Geschwindigkeit seiner Viertel- und Achtelschläge. Dies zeigt sehr deutlich, dass er zu Beginn des „Maestoso“ ein anderes, also ein langsames Tempo als in den beiden letzten Takten, gewählt hatte. Dass er die Temposteigerung deutlich macht, ist im Takt 917 zu sehen, wie auch die Abbildung 54 und die Video-Aufnahme deutlich zeigen.

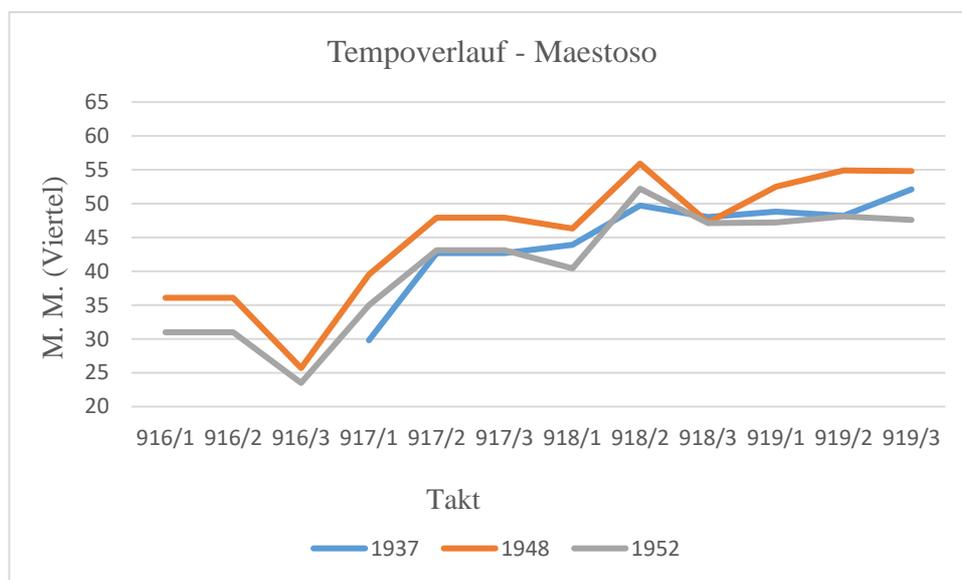


Abbildung 55: Tempoverläufe in Toscaninis Aufnahme von 1937, 1948 und 1952

In seinen anderen beiden Aufnahmen, die auch in dieser Dissertation untersucht wurden, ist das minimal geänderte Tempo in den beiden letzten Takten noch deutlicher zu spüren. Obwohl der erste Takt in der Aufnahme 1937 nicht messbar ist,<sup>517</sup> ist Toscaninis Tempogestaltung in allen drei Aufnahmen konsequent zu finden. Zu Beginn des „Maestoso“-Teils wurde ein langsames Tempo als in den letzten Takten genommen und im dritten Schlag des Anfangstaktes ist es sogar noch langsamer. Toscanini nahm also stets eine ausreichende Luftpause zwischen den Worten *aus* und *Elysium*. Danach steigert sich das Tempo wieder, wobei es in den beiden letzten Takten nahezu konstant bleibt. Trotz der plötzlichen Steigerung im zweiten Schlag des Taktes 918, die in all seinen drei Aufnahmen auffallend ist, bleibt insbesondere das Tempo in den Aufnahmen von 1937 und 1952

<sup>517</sup> Vgl. S. 203.

in mehreren Schlägen der beiden Takte konstant. In der Aufnahme von 1948 bewegt sich das Tempo der beiden letzten Takte mehr als das der anderen zwei Aufnahmen. Allerdings steigert sich das Tempo im letzten Takt nicht mehr, sondern bleibt konstant. Dies ist ein Unterschied zu Toscanini und den anderen Dirigenten der Tabelle 71, deren Tempounterschiede zwischen den beiden ersten und letzten Takten mehr als 10 Metronomwerte betragen.

Bevor die Aufnahmen, die bezüglich der Temposteigerung in den beiden letzten Takten beachtenswert sind, behandelt werden, ist die Tempogestaltung von Mengelberg in seiner Aufnahme von 1940 noch zu erwähnen. Wie in der Tabelle 71 zu sehen ist, liegt bei ihm der Tempounterschied zwischen den beiden ersten und letzten Takten des „Maestoso“ bei fast 10 Metronomwerten (9.3). Sein „Maestoso“-Tempo ist das langsamste der in der Tabelle 44 erwähnten Aufnahmen. Eine spürbare Temposteigerung in den beiden letzten Takten ist auch beim Hören nicht zu erkennen. Der Tempounterschied beträgt 7 Metronomwerte. Der Temposprung um 7 Metronomwerte erfolgt stufenweise in einem Takt (M. M. ♩=30.9→M. M. ♩=33.6→M. M. ♩=37.9). Dadurch ist beim Hören die Temposteigerung nur schwer zu erkennen. Der Grund des Tempounterschieds bei Mengelberg liegt darin, dass er zu Beginn des Teils ein viel langsames Tempo als in den beiden letzten Takten nahm. In dieser Hinsicht ist seine Tempogestaltung der von Toscanini ähnlich, der keine Temposteigerung in den beiden letzten Takten intendierte. Was sich jedoch unterscheidet, ist, dass sich das Tempo Mengelbergs in einem langsameren Bereich als Toscanini fortbewegt. Daher befindet sich auch keine metrische Veränderung während des „Maestoso“-Teils, die in Toscaninis Aufnahmen zu finden sind. Bei Mengelberg ist die Pulsation immer Achtel. Dabei ist zu Beginn des Teils bemerkenswert, dass er beim Chor das Wort *Elysium* gemäß der Partitur absichtlich in Forte statt in Piano singen ließ. Das kann womöglich der Grund dafür sein, weshalb keine starke Tempoänderung im ersten Takt zu finden ist (M. M. ♩=24.9→M. M. ♩=20.1).

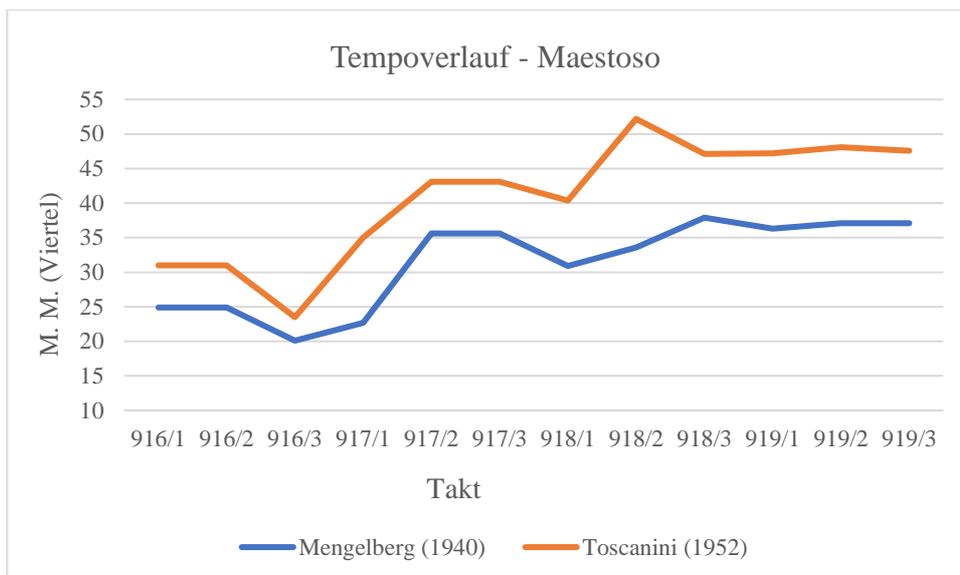


Abbildung 56: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei Mengelberg (1940) und Toscanini (1952)

Hinsichtlich der Temposteigerung in den beiden letzten Takten sind zusätzlich auch folgende Aufnahmen beachtenswert:

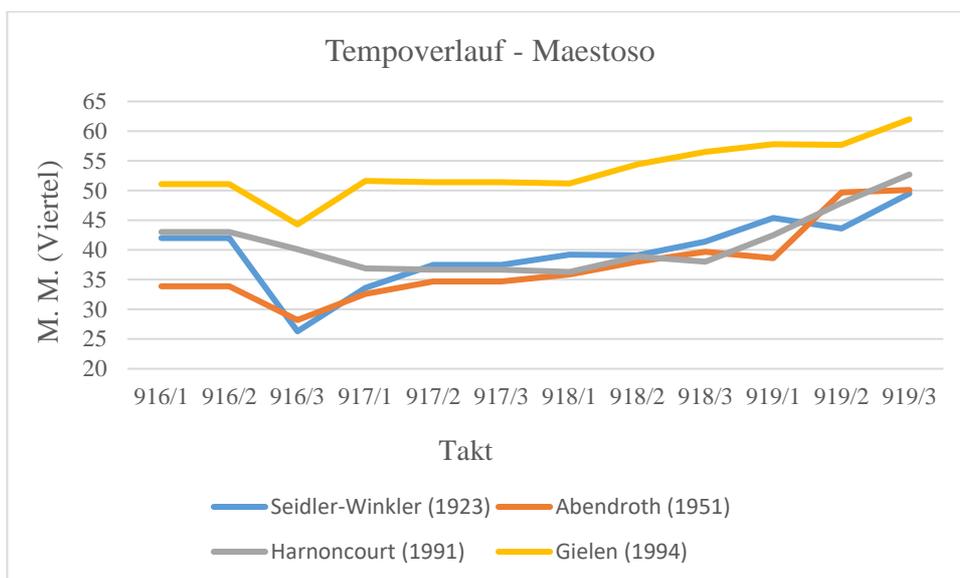


Abbildung 57: Tempoverläufe bei Seidler-Winkler (1923), Abendroth (1951), Harnoncourt (1991) und Gielen (1994)

Was zunächst beim Tempoverlauf auffällt, ist der im Vergleich zum zweiten Schlag nur minimal verlangsamte dritte Schlag, außer bei Seidler-Winkler, welcher sich Zeit zwischen den beiden Wörtern *aus* und *Elysium* verschafft. Insbesondere ist bei Gielen und Harnoncourt anhand des nach dem *Tochter aus* gleich weiter gesungenen Textes *Elysium*

deutlich zu hören, dass deren Anfangstempi jeweils in einem sehr schnellen und schnellen Tempobereich liegen. Der Unterschied des Metronomwerts zwischen dem zweiten und dem dritten Schlag im Takt 916 ist bei Harnoncourt (2.9) noch kleiner als bei Gielen (6.8). Beim Hören ist der Wertunterschied zwischen beiden Dirigenten allerdings nur schwer zu erkennen, da sich das Gielen'sche Tempo in einem noch schnelleren Bereich bewegt.

Bezüglich der Temposteigerung der in der Abbildung 57 erwähnten vier Dirigenten kann durchaus behauptet werden, dass ein gewisser Unterschied zwischen dem Sehen des Tempoverlaufs und dem Hören der Aufnahme existiert. Meines Erachtens ist eine deutliche Temposteigerung besonders bei Abendroth und Harnoncourt zu erkennen. Bei Seidler-Winkler ist zu sehen, dass das Tempo im ersten und im dritten Schlag des letzten „Maestoso“-Taktes, wo der Chor in beiden Schlägen den Text *Götter vom Götterfunken!* singt, schneller geworden ist. Die Silben *Funken!* werden in einem nahezu identischen Tempo gesungen. Im Allgemein erkennt man, dass das Tempo nur im ersten und im dritten Schlag des letzten Taktes teilweise gezogen wurde, in Praxis ist es allerdings nicht eindeutig zu erkennen. Bei Gielen steigert sich beim letzten Choreinsatz des ersten Schlages des vorletzten „Maestoso“-Taktes sukzessive das Tempo, wie auch in der Abbildung 57 zu sehen ist. Der Grund, weshalb Gielens Temposteigerung beim Hören nicht allzu deutlich zu erkennen ist, liegt darin, dass die Steigerung *zu* langsam ist. Der Unterschied des Metronomwerts zwischen dem ersten Schlag des Taktes 918 und dem zweiten des darauffolgenden Taktes beträgt 6.5.<sup>518</sup> Ändert sich das Tempo während der fünf Schläge um nur 6-7 Metronomwerte, dann wäre es nur schwer zu bemerken. Natürlich sollte dies nicht negativ eingestuft werden. Im letzten Schlag des Teils ist das Tempo ca. 4 Metronomwerte schneller als im vorhergehenden, allerdings bleibt es unverändert, da Gielens Steigerung sehr langsam ist.

Anders als bei den bereits erwähnten Dirigenten ist die Temposteigerung bei Abendroth und Harnoncourt auch beim Hören deutlich zu erkennen. Beide Dirigenten nehmen sowohl am Anfang als auch am Ende des letzten Chorsatzes ein ähnliches Tempo, und zwar M. M. ♩=35.9 im ersten Schlag des Taktes 918, M. M. ♩=50.1 im dritten Schlag des Taktes 919 bei Abendroth und M. M. ♩=36.3 und M. M. ♩=52.7 bei Harnoncourt. Der entscheidende Unterschied bei der Tempogestaltung zwischen beiden Dirigenten

---

<sup>518</sup> Der Metronomwert vom ersten Schlag des Taktes 919 ist 57.8. Es ist um 0.1 höher als der Wert des zweiten Schlages. Dieser ganz geringe und praktisch nicht erkennbare Unterschied spielt beim Umfang des Tempos zwischen dem ersten Schlag vom T. 918 und dem zweiten überhaupt keine Rolle.

liegt darin, dass die Steigerung bei Abendroth nur zwischen dem ersten und dem zweiten Schlag des Taktes 919 deutlich zu erkennen ist, wobei das Tempo plötzlich um 11 Metronomwerte schneller geworden ist, während sich das Tempo bei Harnoncourt in den letzten vier Schlägen allmählich um ca. 4-5 Metronomwerte pro Schlag steigert. Somit beschleunigte Harnoncourt das Tempo mit dem letzten Text des Chors *Götterfunken*, welches vom letzten Takt des „Maestoso“-Teils bis zum ersten Takt des danach auftretenden „Prestissimo“-Teils zweimal gesungen wurde.

#### 5-7-2-2. Temporelation zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ aus der Perspektive der praktischen Ebene<sup>519</sup>

Bezüglich der Temposteigerung stellt sich in manchen Aufnahmen folgende Frage: Welches Ziel hat die Temposteigerung des „Maestoso“-Teils, insbesondere in den beiden letzten Takten des Teils? Wofür lassen manche Dirigenten eine Temposteigerung während des kurzen „Maestoso“-Teils zu? Diese Fragestellungen entstanden aufgrund der Tatsache, dass Beethoven keine Bezeichnung für die Steigerung des Tempos im „Maestoso“-Teil hinzugefügt hatte. Seit der Uraufführung der Neunten am 7. Mai 1824 hätte Beethoven durchaus Zeit gehabt, etwas zu korrigieren, da die Stichvorlage für die erste Ausgabe erst Mitte Januar 1825 an den Verlag B. Schott's Söhne geschickt wurde.<sup>520</sup> Außerdem metronomisierte er jenes gemeinsam mit seinem Neffen Karl erst zwei Jahre nach der Uraufführung (an einem Septembertag des Jahres 1826).<sup>521</sup> Dennoch ist keine Notierung über die Temposteigerung des „Maestoso“ auffindbar. Somit ist anzunehmen, dass die Temposteigerung des „Maestoso“ sicherlich nicht dem entspricht, was der Komponist sich vorgestellt hatte.

Diesbezüglich ist aber dezidiert zu sagen, dass die Interpretationen der Dirigenten, die eine Temposteigerung während des „Maestoso“-Teils machten, nicht als *falsch* bezeichnet werden dürfen. Solche Tempogestaltungen sind auch Teil der persönlichen Interpretation.

---

<sup>519</sup> Das Thema aus der Perspektive der theoretischen Ebene wurde in dieser Dissertation behandelt, vgl. S. 161-163.

<sup>520</sup> „Partiturabschrift nach Px [Erste Partiturabschrift von Kopistenhand, größtenteils verlorengegangen] von Ferdinand Wolanek und zwei bis drei weiteren Kopisten, die von Beethoven Mitte Januar 1825 als Stichvorlage an den Verlag B. Schott's Söhne nach Mainz übersandt wurde.“ Hauschild, Kritischer Bericht, S. 260.

<sup>521</sup> Vgl. J. Del Mar, *Critical commentary*, S. 39; Stadlen, *Beethoven and the metronome*, S. 332.

Tatsache ist, dass das Ende der Chorpartie nicht im letzten Takt des „Maestoso“-Teils liegt, sondern im ersten Takt des zweiten „Prestissimo“-Teils. Es ist möglich, dass das Ziel der Temposteigerung im natürlichen Tempowechsel liegt. Wird das Tempo des letzten Viertel-Schlages des „Maestoso“-Teils mit dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“-Teils (T. 920) in den Aufnahmen verglichen, kann folgendes Ergebnis bestätigt werden:

	das letzte Viertel im Maestoso (M. M. $\text{♩}$ )	der 1. Takt im 2. Prestissimo (M. M. $\text{♩}$ )	Relation
Seidler-Winkler (1923)	49.5	65.9	1.3
Toscanini (1948)	54.8	68.4	1.2
Abendroth (1951)	50.1	85.1	1.7
Ansermet (1959)	61.7	69.1	1.1
Leinsdorf (1969)	77	88	1.1
Zander (1990-91)	65	69.8	1.1
Harnoncourt (1991)	52.7	78.3	1.5
Gielen (1994)	62	71.7	1.2
Rattle (2002)	67.5	70.6	1

Tabelle 73: Relation zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag (T. 919) und dem Takt des zweiten „Prestissimo“ (T. 920) in den Aufnahmen, die hinsichtlich der Temposteigerung beachtenswert sind

Anhand dieses Resultates ist bemerkenswert, dass außer bei den Aufnahmen von Abendroth und Harnoncourt die Relationen der Aufnahmen nahezu 1 sind. Das bedeutet, dass ein Viertel des „Maestoso“ ungefähr einem ganzen Takt des zweiten „Prestissimo“ entspricht. Wird die Relation zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem durchschnittlichen Tempo der ersten 8 Takte des zweiten „Prestissimo“-Teils verglichen, ist meist nur eine sehr kleine Veränderung (lediglich um 0.1 Grad höher) zu erkennen. Lediglich bei Seidler-Winkler ist der Wert der Relation anders (von 1.1 zu 1.7), da das Tempo des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“-Teils viel langsamer als das der ersten 8 Takte (M. M.  $\text{♩}$ =163.6) ist. Sind die Relationen in den Aufnahmen, die nahezu 1 betragen, das intendierte Ergebnis jener Dirigenten, die im Tempo während des „Maestoso“-Teils, insbesondere in den beiden letzten Takten, Steigerungen zulassen? Zunächst ist es durchaus denkbar und sogar feststellbar: Je schneller das Tempo des letzten „Maestoso“-

Schlages bzw. des ganzen Teils ist,<sup>522</sup> desto eher ergibt die Relation 1:1. In einem langsamen „Maestoso“-Tempo wie z. B. M. M.  $\text{♩}=30$  ist keine Aufnahme zu finden, deren Relation nahezu 1:1 ist, da sie ein zu langsames „Prestissimo“-Tempo ergibt. Anhand der Verteilung der Relationen zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“ (T. 920) ist nach dem Tempo des letzten „Maestoso“-Schlages eine Veränderung der Relationen zu erkennen.

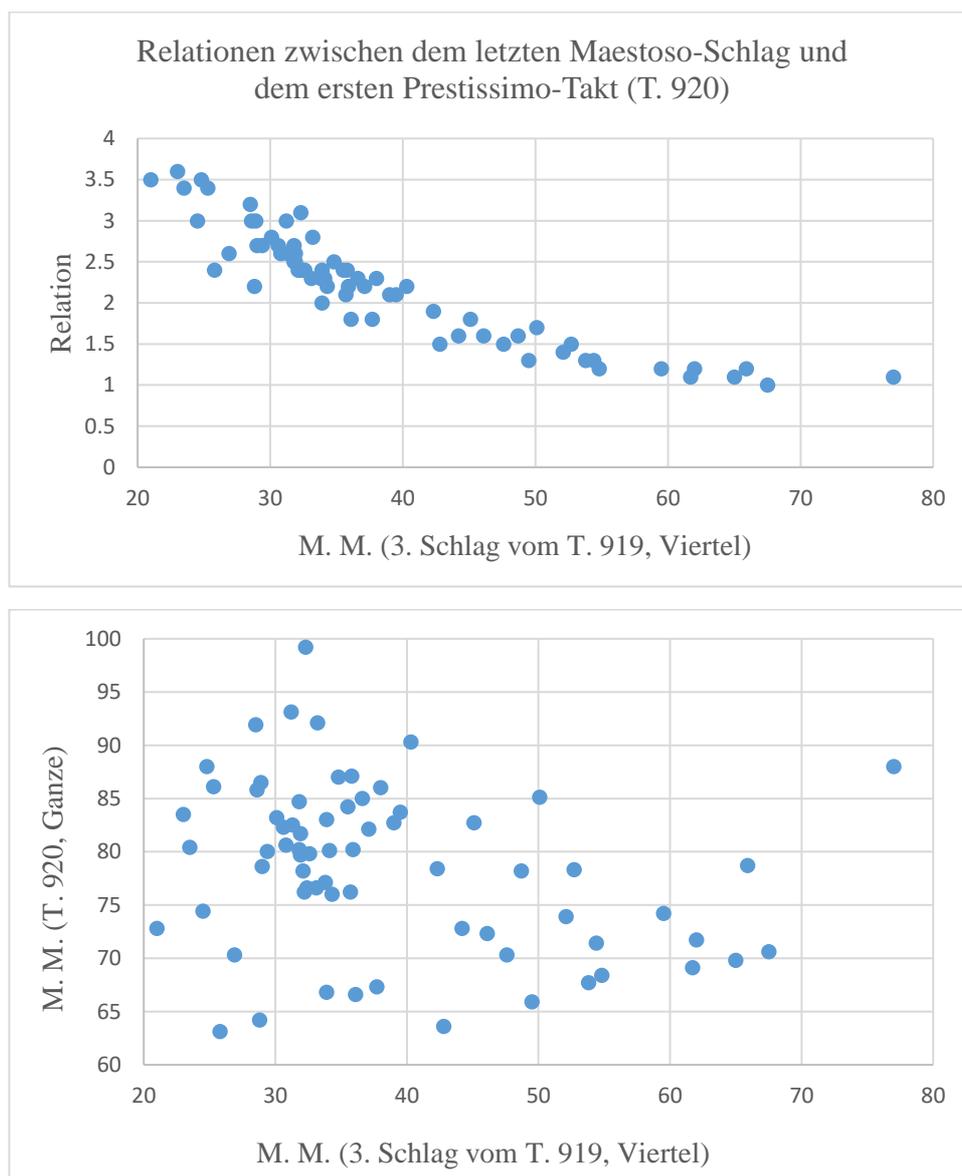


Abbildung 58: Relationen zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“, T. 920, nach den Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages (Oben) und die tatsächlichen Tempi des Taktes 920 in Ganze (Unten)

<sup>522</sup> Außer den Fällen, in denen sich das Tempo während des „Maestoso“ steigern, sind die Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages meistens ähnlich wie die der beiden letzten Takte des Teils.

Anhand dieses Überblicks ist zu sehen, dass die Relationen bei den Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages, die M. M.  $\text{♩}=40$  oder langsamer sind, fast in allen Fällen zumindest 2 oder höher sind. Ausnahmen, bei denen die Relationen niedriger als 2 sind, sind bei Klemperer (1964) und Herreweghe (1998) zu finden. Deren Tempi des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ liegen unter M. M.  $\text{♩}=150$ . Konträr dazu sind die Relationen bei den Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages, die schneller als M. M.  $\text{♩}=40$  sind, niedriger als 2. Bei den Tempi, die schneller als M. M.  $\text{♩}=50$  sind, ergeben die Relationen meist einen Wert unter 1.5. Ähnliche Relationen bedeuten nicht auch sofort ähnliche Tempi, wie in der Abbildung 58 (unten) zu sehen ist, in der die tatsächlichen Tempi des Taktes 920 gezeigt werden.

Zurück zur Frage nach der Intention der Dirigenten bei den Temposteigerungen: Obwohl in einer Relation, die sich der 1 nähert, schnelle Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages erfolgen, ist zu beachten, dass die tatsächlichen Tempi der Aufnahmen nicht ganz einheitlich sind. Trotzdem sind in den teilweise unterschiedlichen Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages ähnliche Relationen in den Aufnahmen zu erkennen. Daher ist hinsichtlich der Tempogestaltung zu erwähnen, dass die Dirigenten, die eine Steigerung des „Maestoso“-Tempos zugelassen hatten, durch das gesteigerte „Maestoso“-Tempo beabsichtigten, den „Maestoso“- und den zweiten „Prestissimo“-Teil auf natürlicher Art und Weise zu verbinden. Dies ist bei Abendroth und Harnoncourt (siehe Tabelle 73) jedoch nicht der Fall. Die Relationen betragen 1.5 oder sind sogar noch höher. Diesbezüglich sollte weiters erwähnt werden, dass ein Unterschied zwischen der Relationszahl und dem Hörerlebnis entstehen kann. Dies ist in der Aufnahme von Leinsdorf (1969) zu erkennen. Die Relation zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“ beträgt 1.1. Werden die beiden Teile mit anderen Faktoren wie dem Tempo der beiden letzten „Maestoso“-Takte und dem der ersten 8 Takte des zweiten „Prestissimo“ oder dem Tempo des letzten „Maestoso“-Schlages und dem zweiten „Prestissimo“ verglichen, verändert sich die Relation tendenziell nur wenig (1.1). Obwohl die Relation nahezu 1 beträgt und den anderen Aufnahmen von Ansermet (1959) und Zander (1990-91) sehr ähnlich ist, fällt der Höreindruck bei Leinsdorf in beiden Takten, der letzte Takt des „Maestoso“ (T. 919) und der erste Takt des zweiten „Prestissimo“ (T. 920), deutlich anders als in den anderen beiden Aufnahmen aus. Bei Leinsdorf ist zu spüren, dass die Musik in den genannten 2 Takten tempomäßig nicht so eng miteinander verbunden ist wie bei den

anderen zwei Dirigenten. Dies ist etwa bei Harnoncourt (1991) zu erkennen, dessen Relation 1.5 ergibt, was größer als bei Leinsdorf ist. Als Grund für die Differenz zwischen den Aufnahmen, trotz der sehr ähnlichen Relationen, sind die tatsächlichen Tempi zu nennen. Anhand der Tabelle 73 ist interessanterweise festzustellen, dass der Tempoumfang des Taktes 920 in den Aufnahmen, in denen die Relationen 1.2 oder niedriger betragen, äußerst klein ist (M. M.  $\sigma$  = 68.4-71.7, außer bei der Aufnahme von Leinsdorf). Das Tempo von Leinsdorf ist viel schneller als bei allen anderen, es beträgt nämlich M. M.  $\sigma$  = 88. Obwohl die Relation (1.1), trotz des schnellen Tempos des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“, durch das sehr schnelle Tempo des letzten „Maestoso“-Schlages realisiert wurde, entsteht der Eindruck, als ob keine enge Verbundenheit vorhanden wäre.

Bezüglich der Tempogestaltung ist die Aufnahme von E. Kleiber (1952) zu erwähnen. Über dessen Tempogestaltung kann gesagt werden, dass, anders als bei den Dirigenten mit Temposteigerung, keine Steigerung in den beiden letzten Takten des „Maestoso“ vorzufinden ist.

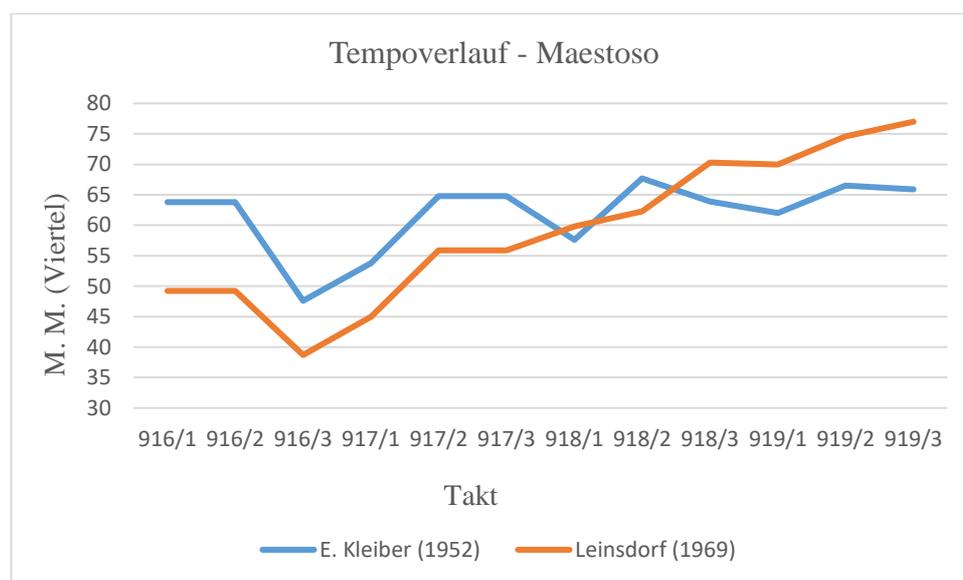


Abbildung 59: Tempoverläufe des „Maestoso“ bei E. Kleiber (1952) und Leinsdorf (1969).

Bei Kleiber ist nicht das Tempo des zweiten „Prestissimo“ an sich interessant, sondern vielmehr der Vergleich mit dem ersten „Prestissimo“. Wie bereits in dieser Dissertation behandelt wurde, ist Kleibers Aufnahme die einzige, in der das Tempo des zweiten

„Prestissimo“ mehr als 10 Metronomwerte langsamer als das erste ist.<sup>523</sup> Die Relation zwischen dem letzten „Maestoso“-Schlag und dem ersten Takt des zweiten „Prestissimo“ beträgt 1.2.<sup>524</sup> Sein Tempo beim zweiten „Prestissimo“ stellt somit im direkten Vergleich mit dem schnellen „Maestoso“-Tempo den entscheidenderen Faktor dar. Denn jene Relation zeigte auf, dass sich solch große Temporeduzierungen im zweiten Prestissimo im Vergleich zum ersten nicht befinden und somit sich der 1 nähert. Trotzdem kann nicht behauptet werden, dass seine Temponahme des zweiten „Prestissimo“ stets innerhalb der Relation lag.

Sicherlich ist seine Temponahme des zweiten „Prestissimo“, welche sich zwischen dem „Maestoso“ und dem zweiten „Prestissimo“ der Relation 1 nähert, kein Zufall.

	der letzte Viertel des Maestoso (M. M. ♩)	der 1. Takt im 2. Prestissimo (M. M. ♩)	Relation
E. Kleiber (1952)	65.9	78.7	1.2

Tabelle 74: E. Kleibers Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages und des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ und deren Relation in seiner Aufnahme von 1952

Die Relation in der Aufnahme von Brüggem (1992), in der das Tempo des zweiten „Prestissimo“ auch deutlich langsamer (8 Metronomwerte) als beim ersten ist, ist minimal höher als Kleibers Aufnahme und liegt bei 1.5. Somit ergibt sich im Tempowechsel ein ähnlicher Höreindruck.

	der letzte Viertel des Maestoso (M. M. ♩)	der 1. Takt im 2. Prestissimo (M. M. ♩)	Relation
Brüggem (1992)	42.8	63.6	1.5

Tabelle 75: Brüggens Tempi des letzten „Maestoso“-Schlages und des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ und deren Relationen in seiner Aufnahme von 1992

Im Moment des Tempowechsels (bei Brüggem) ist zu beachten, wie er die letzten Silben *Funken!* des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ (T. 920) beim Wort *Götterfunken!*

<sup>523</sup> Vgl. Tabelle 40, S. 165-167.

<sup>524</sup> Da sich bei E. Kleiber weder eine große bzw. allmähliche Temposteigerung in den beiden letzten „Maestoso“-Takten noch im zweiten „Prestissimo“ befinden, kann die Relation mit anderen Faktoren wie z. B. zwischen dem Tempo der beiden letzten „Maestoso“-Takte (T. 918-919) und dem der ersten 8 Takte des zweiten „Prestissimo“ oder zwischen dem Tempo des letzten „Maestoso“-Schlages und dem des zweiten „Prestissimo“, berechnet werden. Dies verursacht aber nur einen geringen Unterschied. Der erstere beträgt 1.3 und der letztere 1.2.

singen ließ. Seine Aufnahme vermittelt den Eindruck, als ob im Takt 920 die Halbe in den Chorstimmen, wo die Silbe *fun* vom Funken! gesungen wird, betont wurde. Mit *betont* ist hier jedoch nicht gemeint, dass die Halbe, also die Silbe *fun* besonders laut gesungen wurde. Vielmehr geht es darum, dass von der Länge her gesehen die Halbe so betont wurde, dass der Selbstlaut *u* von *fun* beinahe eine halbe Note lang gehalten wurde. Mit anderen Worten wurden die letzten Silben von *Funken* verbindend gesungen, während die Silbe *Fun* wie in den üblichen Fällen so gesungen wurde, als ob eine Staccato-Bezeichnung oberhalb der Halben stehen würde. Bei den üblichen Fällen hört man daher keinen spürbaren Längenunterschied zwischen den Silben *Fun* (auf eine Halbe) und *ken* (auf ein Viertel). Meines Erachtens versuchte Brüggen im ersten Takt des zweiten „Prestissimo“ bewusst einen Längenunterschied zwischen den beiden letzten Noten der Chorstimmen zu veranlassen. Ist nun folglich daraus zu schließen, dass Brüggens Absicht Einfluss auf das Tempo des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ nahm? Das ist durchaus möglich, da das Tempo des ersten Taktes des zweiten „Prestissimo“ (M. M.  $\text{♩}=63.6$ ) deutlich langsamer als das der ersten 8 Takte des Teils ist (M. M.  $\text{♩}=73.35$ ). Dennoch kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass das langsamere Tempo im ersten Takt des Teils ausschließlich von der Absicht Brüggens initiiert wurde, da sich das Tempo im Moment des Tempowechsels vom durchschnittlichen Tempo des Teils oft unterscheidet und im Takt 920 in manchen Fällen mehr als 10 Metronomwerte langsamer als das durchschnittliche Tempo ist.

Die nächste Frage, die sich bezüglich der Absicht Brüggens stellt, ist, ob es auch den Absichten der Komponisten entspricht. Wie bereits behandelt wurde,<sup>525</sup> befinden sich eine Halbe und eine Viertel in den Chorstimmen im ersten Takt des „Prestissimo“, in welchem die Silben des letzten Wortes *funken* vom Chor gesungen werden. Somit ist es nichts anderes als, dass die 2 Achtel im vorherigen und zugleich im letzten Takt des „Maestoso“ (im 3/4-Takt), in welchem die Silben *funken* gesungen werden, mit der Tempobezeichnung „Prestissimo“ zum Alla breve Takt übertragen wurden. Somit scheint es mir persönlich so, als ob Brüggens Interpretation nicht der von Beethoven entspricht, obwohl die Silben *funken* im ersten Takt des zweiten „Prestissimo“ nicht deutlich anders gesungen wurden.

---

<sup>525</sup> Vgl. S. 161-163.

## 6. Schlusswort

In den meisten Fällen sind Beethovens Tempovorstellungen in seinen Symphonien anhand seiner Metronomangaben zu erkennen. Selbstverständlich sind sie auch durch die italienischen Tempobezeichnungen feststellbar. Allerdings geben uns die Metronomangaben noch präzisere Informationen über die Tempi. Wenn nun die Metronomangabe und die italienische Tempobezeichnung jeweils auf ein gegensätzliches Tempo hinweisen, für welche Angabe sollte man sich dann entscheiden? Das Trio des zweiten Satzes und der „Prestissimo“-Teil (T. 851 ff.) des vierten Satzes der Neunten sind unter anderem solche Stellen, in denen sich Diskrepanzen zwischen der Metronomangabe und der italienischen Tempobezeichnung befinden. Zugegebenermaßen muss gesagt werden, dass es bei solchen Stellen leider nicht möglich ist, Beethovens persönliche Tempovorstellungen zu erkennen. Es kann nicht genau festgestellt werden, weshalb Beethoven dort gegensätzliche Angaben vermerkt hatte. Meines Erachtens hat nur Beethoven selbst die Antwort auf diese Frage.

Dennoch ist es nicht richtig, die Untersuchung per se für sinnlos zu halten. Obwohl die Diskrepanz immer noch unverändert bestehen bleibt, haben die verschiedenen Interpretationen, die in vielen Büchern (bzw. Aufsätzen) und Aufnahmen zu finden sind, hinsichtlich der Historie der Aufführungspraxis und der Interpretationsforschung immer noch an großer Bedeutung, da anhand dessen die Möglichkeit verschiedenster Interpretationen bzw. der Aufführungspraxis und der Wandel der Interpretationen im Laufe der Zeit zu erkennen sind.

Nachdem Seidler-Winkler im Jahr 1923 zum ersten Mal in der Geschichte der Tonträger die Neunte aufgenommen hatte, taten es zahlreiche Dirigenten ihm gleich und nahmen auch dieses Werk auf. Anhand der zahlreichen Aufnahmen ist nun die Gelegenheit gegeben, die verschiedensten Interpretationen wiederholt zu hören und miteinander zu vergleichen, was vor der Erfindung der Tonträger nicht möglich gewesen war. Der Vergleich von Interpretationen, die in schriftlicher Form (z. B. Buch oder Aufsatz) vermittelt wurden, ist zwar wichtig und interessant, allerdings lassen sich alleinig dadurch die Vielfalt an tatsächlich realisierbaren bzw. realisierten Interpretationen nicht genau feststellen. Zweifellos wird Beethovens Neunte von Dirigenten und Orchestern aus den verschiedensten Generationen und Kulturkreisen immer wieder aufgeführt und aufgenom-

men. Dadurch hoffe ich, dass noch mehr verschiedene Interpretationsarten dazugewonnen werden können, allerdings nicht nur für kontroverse Stellen, sondern auch für das gesamte Werk.

## Literaturverzeichnis

- Claudio **Abbado**/Wolfgang **Schreiber**, »In Beethovens Symphonien kann man immer etwas Neues finden« Claudio Abbado im Gespräch mit Wolfgang Schreiber, in: Booklet zu Beethovens 9 Symphonien, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, DG 469 000-2 (2000), S. 42-58.
- Theodor W. **Adorno**, Beethoven im Geist der Moderne, in: Musikalische Schriften VI (Gesammelte Schriften, Bd. 19), hrsg. von Rolf Tiedemann/Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 535-538.
- Theodore **Albrecht**, Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters, [http://www.wieneroboe.at/albrecht/Albrecht\\_UA\\_Beethoven\\_9\\_Deutsch.pdf](http://www.wieneroboe.at/albrecht/Albrecht_UA_Beethoven_9_Deutsch.pdf). (Zugriff am 10. 02. 2017).
- Leigh **Aspin**, Conducting the Del Mar edition of Beethoven's ninth symphony, in: Beethoven Forum, 10/2, 2003, S. 183-190.
- Kai **Bachmann**, Das Verhältnis der Tempi in mehrsätzigen Musikwerken: Ein Beitrag zur musikalischen Aufführungsanalyse am Beispiel der Symphonien Ludwig van Beethovens, Salzburg 1999.
- Otto **Baensch**, Zur neunten Symphonie. Einige Feststellungen, in: Neues Beethoven-Jahrbuch 2, 1925, S. 137-166.
- Ludwig van **Beethoven**, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 4, 5, 6, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996.
- Ludwig van **Beethoven**, Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott, hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn, München 1985.
- Ludwig van **Beethoven**, Konversationshefte, Band 6, 10, 11, hrsg. von Karl-Heinz Köhler/Grita Herre (Bd. 6), Dagmar Beck (Bd. 10), Grita Herre (Bd. 11), Leipzig 1974 (Bd. 6), 1993 (Bd. 10), 2001 (Bd. 11).

- Ludwig van **Beethoven**, Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112, Partitur, Überprüfte Abschrift, [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15118&template=dokseite digitales archiv de& eid=1502& ug=Gesangswerke%20mit%20Orchesterbegleitung& werkid=113& do-  
kid=wm48& opus=op.%20112& mid=Werke&suchparameter=& suchein-  
stieg=& \\_seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15118&template=dokseite_digitales_archiv_de&eid=1502&ug=Gesangswerke%20mit%20Orchesterbegleitung&werkid=113&do-<br/>kid=wm48&opus=op.%20112&mid=Werke&suchparameter=&suchein-<br/>stieg=&seite=1-1) (Zugriff am 18. 08. 2016).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Autograph, <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/beethoven/de/sinfonien/9/1/1.html> (Zugriff am 14. 07. 2017).
- Ludwig van **Beethoven**, Sinfonie Nr. 9, op. 125, Autograph, Faksimile. Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Beethoven-Haus Bonn, Bibliothèque National de France, hrsg. von Jonathan Del Mar und Martina Rebmann, Kassel [u.a.] 2010.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphony No. 9 in D minor, op. 125, Critical commentary, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel [u.a.] 1996.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphony No. 9 in D minor, op. 125, Partitur, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel [u.a.] 1996.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Partitur, Mainz o. J.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Partitur (Gesamtausgabe), Leipzig o. J.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Mainz 1979, Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/7 (15. 01. 2015).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: KUG Sign. Rara MPMs 520/220 (15. 01. 2015).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 214/1 (19. 12. 2014).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Taschenpartitur, Wien o. J., Exemplar: ÖNB Sign. F59. Cl. Krauss-Archiv 168/1 (11. 02. 2015).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar: Hans Swarowsky aus dem Besitz von Manfred Huss.

- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Partitur, Leipzig o. J., Exemplar aus der Website von New York Philharmonic Archives: [http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle\\_facet&page=9](http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3da78124-034f-4366-ab22-b89bf80c4f99?search-type=singleFilter&search-text=bernstein&doctype=printedMusic&sort-order=asc&sort-column=npm:ComposerNameShortTitle_facet&page=9) (Zugriff am 12. 02. 2015).
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 6-9, Partitur, hrsg. von Igor Markevitch, Leipzig 1981.
- Ludwig van **Beethoven**, Symphonie Nr. 9, Stichvorlage, <http://juilliardmanuscriptcollection.org/composers/beethoven-ludwig-van/> (Zugriff am 26. 11. 2015)
- Ludwig van **Beethoven**, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht, hrsg. von Helga Lühning (Beethoven, Werke XII/1), München 1990.
- Hector **Berlioz**, Textes sur les symphonies de Beethoven, hrsg. von Raphaël Delpard, Paris 2005.
- Rudolf **Bockholdt**, Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Symphonie, in: Capella Antiqua München. Festschrift zum 25jährigen Bestehen, hrsg. von Thomas Drescher, Tutzing 1988, S. 127-144.
- Sigrid **Bresch**, Kompositorische Änderungen in der Partitur der 9. Symphonie nach den ersten Aufführungen 1824?, in: Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 113-143.
- Günter **Brosche**, Autographe, in: Das Beethoven-Lexikon, hrsg. von Heinz von Loesch/Claus Raab (Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), Laaber 2008, S. 65-69.
- Clive **Brown**, Classical and romantic performing practice 1750-1900, Oxford [u.a.] 1999.
- Clive **Brown**, Historical performance, metronome marks and tempo in Beethoven's symphonies, in: Early music 19/2, 1991, S. 247-258.
- Riccardo **Chailly** im Interview, <https://www.youtube.com/watch?v=PbrgfLbFCIg> (Zugriff am 08.11.2015.).
- Aldo **Ceccato**, Beethoven Duemila. Attualizzazioni delle nove sinfonie, Bologna 2010.

- Peter **Czorny**i, In the spirit of rediscovery, in: Booklet zu Booklet zu Beethoven 9 Symphonies, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner, Archiv 439 900-2 (1994), S. 8-9.
- Walter **Damrosch**, Hans von Bülow and the ninth symphony, in: The musical quarterly XIII/2, 1927, S. 280-293.
- Carmen **Debryn**, Autograph, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, hrsg. von Ludwig Finscher, 1994 Kassel [u.a.], Sp. 1082-1098
- Jonathan **Del Mar**, A note on the textual sources used in these recordings, in: Booklet zu Beethoven 9 Symphonies, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner, DG Archiv 439 900-2 (1994), S. 22-26.
- Norman **Del Mar**, Conducting Beethoven, Bd. 1. The Symphonies, Oxford 1992.
- Andreas **Eichhorn**, Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel 1993.
- Martin **Elste**, Furtwängler, in: Das Beethoven-Lexikon, hrsg. von Heinz von Loesch/Claus Raab (Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), Laaber 2008, S. 276-277.
- Hellmut **Federhofer**, Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hildesheim 1985.
- David **Follows**, Maestoso, in: The new Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition). Vol. 15, edited by Stanley Sadie, New York 2001, S. 576-577.
- Elisabeth **Furtwängler**, Über Wilhelm Furtwängler, Wiesbaden 1979.
- Musikalisches Conversations-Lexikon. redigiert von August **Gathy**, Hamburg 1840.
- Michael **Gielen**/Paul **Fiebig**, Beethoven im Gespräch. Die neun Sinfonien, Stuttgart/Weimar 1995.
- George **Grove**, Beethoven and his nine symphonies, London/New York 1896.
- Nikolaus **Harnoncourt**, Beethoven und Schubert–Gegensätze des Ausdrucks, in: »Töne sind höhere Worte« Gespräche über romantische Musik, hrsg. von Johanna Fürstner, St. Pölten/Salzburg 2007, S. 105-122.

- Nikolaus **Harnoncourt**, Das Finale der neunten Symphonie Beethovens: Sinnhaftigkeit und Einstellung. Gespräch von 27. 02. 2002 anlässlich der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreis, 2002, in: »Töne sind höhere Worte« Gespräche über romantische Musik, hrsg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten/Salzburg 2007, S. 142-148.
- Nikolaus **Harnoncourt/Mathis Huber**, Von Beethoven zu Alban Berg. Gespräch anlässlich der Styarte 1990, in: »Töne sind höhere Worte« Gespräche über romantische Musik, hrsg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten/Salzburg 2007, S. 123-130.
- Nikolaus **Harnoncourt/Hartmut Krones**, Gerade Beethovens Musik ist in jedem Moment Sprache, in: Booklet zu Beethoven, 9 Symphonien, The Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Teldec Classics 0927 49768-2 (1991), S. 43-48.
- Nikolaus **Harnoncourt/Max Nyffeler**, »Es gibt keinen Urtext bei Beethoven«: Nikolaus Harnoncourt über die Schwierigkeiten mit der »neunten«, über Tempi und andere Fragen der Beethoven-Interpretation. Ein Gespräch mit Max Nyffeler, in: Neue Zeitschrift für Musik Vol. 163 Nr. 3/2002, S. 52-55.
- Bernhard **Hartmann**, CD-Tipp Beethoven von 21. 02. 2016, <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/Beethoven-article3190013.html> (Zugriff am 15. 03. 2017)
- Peter **Hauschild**, Kritischer Bericht, in: Ludwig van Beethoven. Symphonie Nr. 9 d-moll, op. 125, hrsg. von dems., Wiesbaden 2005, S. 260-274.
- Gespräch mit Rahapel **Hillyer**, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995, hrsg. von Markus Grassl/Reinhard Kapp, Wien [u.a.] 2002, S. 153-159.
- Jos van **Immerseel**, Kennen wir Beethovens Orchester und seine Musik?, in: Booklet zu Beethovens 9 Symphonien, Anima Eterna, Jos van Immerseel, ZZT 080402 (2008), S. 55-63.
- Christoph **Keller**, Das Neue als das Bessere. Zu Hermann Scherchens Beethoven-Verständnis, <http://www.christoph-keller.ch/de/scherbeet.php> (Zugriff am 15. 08. 2017).
- Paul von **Klenau**, Die „klassische“ Neunte, in: Pult und Taktstock 1924/4, S. 55-63.
- Paul von **Klenau**, Ohne Titel in Diskussionsbeiträge, in: Pult und Taktstock 1924/7, S. 115-116.

- Heinrich Christoph **Koch**, Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802 (Reprint Kassel u.a. 2001).
- Karl-Heinz **Köhler**, >> ...tausendmal leben!<< Konversationen mit Herrn van Beethoven, Leipzig 1978.
- Shin Augustinus **Kojima**, Die Uraufführung der Neunten Symphonie Beethovens: einige neue Tatsachen, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling/Sigrid Wiesmann, Kassel [u.a.] 1984, S. 390-398.
- Rudolf **Kolisch**, Tempo und Charakter in Beethovens Musik (Musik-Konzepte 76/77), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1992, S. 3-87.
- Klaus Martin **Kopitz**/Rainer **Cadenbach** [Hrsg.], Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen. In Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen, Band 2, München 2009.
- Peter **Korfmacher**, Seit Beethoven Beethoven. Riccardo Chailly und die Tradition des Gewandhausorchesters, in: Booklet zu Ludwig van Beethoven 9 Symphonien, Ouvertüren, Gewandhausorchester, Riccardo Chailly, Decca 478 3492 (2011), S. 40-55.
- Klaus **Kropfinger**, Beethoven, in: MGG2, Personenteil 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1999, Sp. 667-944.
- Lars E. **Laubhold**, Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, München 2014.
- David Benjamin **Levy**, Beethoven the ninth symphony, New Haven/London 2003.
- David Benjamin **Levy**, Early performances of Beethoven's ninth symphony: A documentary study of five cities, Rochester/New York 1979.
- Georg **Leyrer**, Beethoven im Grenzbereich, <https://kurier.at/kultur/beethoven-im-grenzbereich/734.110> (Zugriff am 28. 08. 2017).
- Igor **Markevitch**, Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien, Leipzig 1983.

Adolf Bernhard **Marx**, Chronometer, in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, Bd. 2, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1835, S. 239-241.

Felix **Mendelssohn Bartholdy**, Eine Lebenschronik, Zusammengestellt von Peter Ranft, Leipzig 1972.

Leopold **Mozart**, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756 (Reprint: Kassel [u. a.] 1995)

Friedrich **Munter**, Hans von Bülow und Beethoven, in: Neues Beethoven-Jahrbuch 7, 1937, S. 131-154.

Karl **Nef**, Die neun Sinfonien Beethovens, Leipzig 1928.

Roger **Norrington**, Performance note (Symphony No. 9), in: Booklet zu Ludwig van Beethoven 9 Symphonies, Overtures, The London Classical Players, Roger Norrington, EMI (1989), S. 31-34.

Heinrich **Porges**, Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872), Leipzig 1872.

Programmdetail der Aufführung der neunten Symphonie Beethovens in Salzburg am 22. August 1979, <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programm/2387/id/257/j/1979> (Zugriff am 30. 08. 2017).

Rainer **Riehn**, Eine musikalische Schlittenfahrt oder Wie man sich um Beethovens Anweisung scherte, in: Beethoven. Das Problem der Interpretation (Musik-Konzepte 8), hrsg. von Heinz Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1979, S. 97-103.

Hugo **Riemann**, Musik-Lexikon, 3. Auflage, 11. Auflage, 12. Auflage (Sachteil), 13. Auflage (Bd. 3), hrsg. von Hugo Riemann (3. Auflage), bearb. von Alfred Einstein (11. Auflage), hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht (12. Auflage), Wolfgang Ruf (13. Auflage), Leipzig 1887 (3. Auflage), Berlin 1929 (11. Auflage), Mainz 1967 (12. Auflage), Mainz 2012 (13. Auflage).

Walter **Riezler**, Beethoven, Berlin/Zürich 1936.

Eckhard **Roch**, Handschrift, in: Das Beethoven-Lexikon, hrsg. von Heinz von Loesch/Claus Raab (Das Beethoven-Handbuch 6), Laaber 2008, S. 309-313.

Max **Rudolf**, The metronome indications in Beethoven's symphonies, in: Journal of the conductor's guild 22/1-2, 2001, S. 2-13.

Heinrich **Schenker**, Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur, Wien/Leipzig 1912.

Hansjörg **Schellenberger** im Interview (aus dem Dokumentationsfilm *Claudio Abbado – The silence that follows the music*), <https://www.youtube.com/watch?v=4YcmI-ohczpQ> (Zugriff am 29. 08 .2017).

Anton **Schindler**, Anton Schindler, der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841-1843, hrsg. von Marta Becker, Frankfurt am Main 1939.

Anton **Schindler**, Beethoven in Paris, Münster 1842.

Anton **Schindler**, Biographie von Ludwig van Beethoven, 3. Auflage, Bd. 2, Münster 1860.

Ulrich **Schmitt**, Revolution im Konzertsaal: zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert, Mainz [u.a.] 1990.

Ulrich **Schreiber**, Seid umschlungen, Millionen! Zur Geschichte der Symphonien Beethovens auf Tonträgern, in: Ludwig van Beethoven. Die neun Symphonien. Programmbuch für die Salzburger Festspiele 1994, hrsg. von Christoph Schwandt, Salzburg 1994, S. 133-160.

Wolfgang **Schreiber**, Grosse Dirigenten, München [u.a.] 2005.

Julius **Schuberth**, Musikalisches Conversations-Lexikon (11. Auflage), hrsg. von Emil Breslauer, Leipzig 1891.

Johann Abraham Peter **Schulz**, Takt, in: Allegemeine Theorie der schönen Künste, hrsg. von Johann Georg Sulzer, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1130-1138.

Johann Abraham Peter **Schulz**, Vortrag (Musik), in: Allgemeine Theorie der schönen Künste, hrsg. von Johann Georg Sulzer, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1247-1258.

Karl **Schumann**, Ohne Titel in Berichts- und Kritikbeiträge, in: Fono Forum 2/1963, S. 56.

Georg **Schünemann**, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913.

- Yvonne **Schürmann-Zehetner**, René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts, Wien 2010.
- Herbert **Seifert**, Beethovens Metronomisierungen und die Praxis, in: Beiträge '76-78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel [u.a.] 1978, S. 183-189.
- Bernard D. **Sherman**, Inside early music. Conversations with performers, New York/Oxford 1997.
- Maynard **Solomon**, Beethoven Biographie, Frankfurt am Main 1987. (auf Deutsch übersetzt von Ulrike von Puttkammer)
- Peter **Stadlen**, Beethoven und das Metronom, in: Beethoven. Das Problem der Interpretation (Musik-Konzepte 8), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1979, S. 12-33.
- Peter **Stadlen**, Beethoven and the metronome, in: Music & Letters, 48/ 4, 1967, S. 330-349.
- Charles V. **Stanford**, Beethoven's ninth (choral) Symphony and some common misreading of its pace, in: Interludes, hrsg. von Charles V. Stanford, London 1922, S. 39-49.
- Hans **Swarowsky**, Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik, hrsg. von Manfred Huss, Wien 1979.
- R. Larry **Todd**, Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik (aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste), Stuttgart 2008. (Originalausgabe: Mendelssohn: A Life in Music, Oxford 2003)
- Isolde **Vetter**, Hans von Bülow, in: MGG2, Personenteil 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 2000, Sp. 1249 – 1254.
- Johann Gottfried **Walther**, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel/Basel o. J. (Original: Leipzig 1732).
- Jerome F. **Weber**, A discography of the choral symphony, in: ARSC Journal Vol. 19/2-3, 1987, S. 64-88.

Felix **Weingartner**, Ein Nachwort zur „klassischen“ Neunten, in: Pult und Taktstock 6, 1924, S. 103.

Felix **Weingartner**, Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens, Leipzig 1906.

Johann Georg Lebrecht von **Wilke**, Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, Weimar 1786.

Georg Friedrich **Wolf**, Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, Halle 1787.

Benjamin **Zander**, The fundamental reappraisal of a classic, in: Booklet zu Aufnahme Beethoven, Symphony No. 9, Benjamin Zander, Boston Philharmonic Orchestra, MCD40 (1992).

## Aufnahmenliste

Claudio **Abbado**, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsoper, Gabriela Beňačková (Sop.), Marjana Lipovšek (Alt), Gösta Winbergh (Ten.), Hermann Prey (Bar.), aufgenommen: 05. 1986, Wien, Musikverein Großer Saal, Live, DG 419 598-2.

Claudio **Abbado**, Berliner Philharmoniker, Swedish Radio Choir, Eric Ericson Chamber Choir, Karita Mattila (Sop.), Violeta Urmana (Mezzo.), Thomas Moser (Ten.), Thomas Quasthoff (Bass), aufgenommen: 04 & 05. 2000. Berlin, Philharmonie, Großer Saal, Studio, DG 469 005-2. (Nr. 9), 469 000-2 (Gesamteinspielung).

Hermann **Abendroth**, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Rundfunkchor Leipzig, Universitätschor Leipzig, Edith Laux (Sop.), Diana Eustrati (Alt), Ludwig Suthaus (Ten.), Karl Paul (Bass), aufgenommen: 29. 06. 1951. Sender Leipzig, Live, Berlin Classics 0183502BC.

Ernest **Ansermet**, L'Orchestre de La Suisse Romande, Chorale du Brassus, Choeur des Jeunes de L'Eglise Nationale Vaudoise, Joan Sutherland (Sop.), Norma Procter (Contralto), Anton Dermota (Ten.), Arnold van Mill (Bass), aufgenommen: 05. 1959. Geneva, Victoria Hall, Studio, PWK 1150. (Copyright in this sound recording is owned by The Decca Records Co. Ltd. And licensed to Pickwick International Inc.).

Daniel **Barenboim**, Staatskapelle Berlin, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Soile Isokoski (Sop.), Rosemarie Lang (Contralto), Robert Gambill (Ten.), René Pape (Bass), aufgenommen: 05-06. 1999. Berlin, RIAS Studio (No. 1), Studio, Warner Classics 2564 61890-2 (Gesamteinspielung).

Daniel **Barenboim**, West-Eastern Divan Orchestra, National Youth Choir of Great Britain, Anna Samuil (Sop.), Waltraud Meier (Mezzo.), Michael König (Ten.), René Pape (Bass), aufgenommen: 07. 2012, London, Royal Albert Hall, Live, Decca DVD 074 3817 (Gesamteinspielung) (<https://www.youtube.com/watch?v=TpWpqs864y0&nohtml5=False>, Zugriff am 17. 04. 2014).

Leonard **Bernstein**, New York Philharmonic, Juilliard Chorus, Martina Arroyo (Sop.), Regina Sarfaty (Mezzo.), Nicholas die Virgillo (Ten.), Norman Scott (Bass), aufgenommen: 18. 05. 1964. New York City, Manhattan Center, Studio, Sony Classical SMK 46518.

Leonard **Bernstein**, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Gwyneth Jones (Sop.), Hanna Schwarz (Alt.), René Kollo (Ten.), Kurt Moll (Bass), aufgenommen: 22. 08. 1979, Salzburg, Großes Festspielhaus, Live, <https://www.youtube.com/watch?v=cUPvkhquwLg&nohtml5=False> (Zugriff am 20. 05. 2014).

Leonard **Bernstein**, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Gwyneth Jones (Sop.), Hanna Schwarz (Alt.), René Kollo (Ten.), Kurt Moll (Bass), aufgenommen: 09. 1979. Wien, Staatsoper, Live, DG 410 859-2.

Leonard **Bernstein**, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks und Mitglieder der folgenden Orchester: Staatskapelle Dresden, Orchester des Kirow-Theaters Leningrad, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Chor des Bayerischen Rundfunks, Mitglieder des Rundfunkchors Berlin (DDR), Kinderchor der Philharmonie Dresden, June Anderson (Sop.), Sarah Walker (Mezzo.), Klaus König (Ten.), Jan-Hendrik Rootering (Bass), aufgenommen: 25. 12. 1989. Berlin, Schauspielhaus, Live, DG 00289 480 2411.

Karl **Böhm**, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Gwyneth Jones (Sop.), Tatiana Troyanos (Alt), Jess Thomas (Ten.), Karl Ridderbusch (Bass), aufgenommen: 04. 1970. Wien, Musikverein Großer Saal, Studio, DG 427 196-2

Karl **Böhm**, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsoper, Jessye Norman (Sop.), Brigitte Fassbaender (Alt), Plácido Domingo (Ten.), Walter Berry (Bass), aufgenommen: 11. 1980. Wien, Großer Musikvereinsaal, Studio, DG 445 503-2.

Frans **Brüggen**, Orchestra of the 18<sup>th</sup> Century, Gulbenkian Choir Lisbon, Lynne Dawson (Sop.), Jard van Nes (Alt), Anthony Rolfe Johnson (Ten.), Eike Wilm Schulte (Bass), aufgenommen: 11. 1992. Utrecht, Vredenburg, Studio, Decca 480 4219.

Sergiu **Celibidache**, Orchestra Sinfonia e Coro di Torino della RAI, Bruna Rizzoli (Sop.), Marga Hoeffgen (Mezzo.), Petre Monteanu (Ten.), Aureliano Neagu (Bass), aufgenommen: 28. 03. 1958. Torino, Live, Archipel ARPCD 0412.

Sergiu **Celibidache**, Münchner Philharmoniker, Philharmonischer Chor München, Helen Donath (Sop.), Doris Soffel (Contralto), Siegfried Jerusalem (Ten.), Peter Lika (Bass), aufgenommen: 17. 03. 1989. München, Philharmonie am Gasteig, Live, EMI Classics 7243 5 56842 2 6.

Riccardo **Chailly**, Gewandhausorchester Leipzig, Gewandhauschor, Gewandhauskinderchor, MDR Rundfunkchor, Katerina Beranova (Sop.), Lilli Paasikivi (Mezzo.), Robert Dean Smith (Ten.), Hanno Müller-Brachmann (Bass), aufgenommen: 27-31. 12. 2008. Gewandhaus zu Leipzig, Studio, Decca 478 2726 (Nr. 9), 478 3492 (Gesamteinspielung).

Riccardo **Chailly**, Gewandhausorchester Leipzig, Chor der Oper Leipzig, Gewandhauschor, Gewandhauskinderchor, Camilla Tilling (Sop.), Gerhild Romberger (Alt), Simon O'Neill (Ten.), Ain Anger (Bass), aufgenommen: 31. 12. 2013. Gewandhaus zu Leipzig, Live <https://www.youtube.com/watch?v=-suf9BL9xRA> (Zugriff am 21.03.2017).

Albert **Coates**, Symphony Orchestra and Chorus, Salteni-Mochi (Sop.), Edna Thornton & Neil Walker (Alt), Frank Webster (Ten.), George Baker (Bass), aufgenommen: 24 & 29. 10. und 7-8. 11. 1923, London, Studio, Historic Recordings HRCD00094.

Albert **Coates**, Symphony Orchestra and Chorus, Elsie Suddaby (Sop.), Nellie Walker (Alt), Walter Widdop (Ten.), Stuart Robinson (bass), aufgenommen: 14-15. & 19. 10. 1926. London, Studio, Historic Recordings HRCD00047.

Chrisoph von **Dohnányi**, Clevleand Orchestra, Cleveland Orchestra Chorus, Carol Vaness (Sop.), Janice Taylor (Mezzo.), Siegfried Jerusalem (Ten.), Robert Lloyd (Bass), aufgenommen: 18 & 19. 10. 1985. Cleveland, Masonic Auditorium, Studio, Telarc CD-80120.

Oscar **Fried**, Berlin State Opera Orchestra, Bruno Kittel Choir, Lotte Leonard (Sop.), Jenny Sonnenberg (Contralto), Eugene Transky (Ten.), Wilhelm Guttman (Bass), aufgenommen: 1927. Berlin, Studio, Naxos 8.110929.

Wilhelm **Furtwängler**, Berliner Philharmoniker, Philharmonic Choir, Erna Berger (Sop.), Gertrude Pitzinger (Alt.), Walther Ludwig (Ten.), Rudolf Watzke (Bass), aufgenommen: 01. 05. 1937. London, Queens Hall, Live, ARPCD 0441.

Wilhelm **Furtwängler**, Berliner Philharmoniker, Bruno-Kittel-Chor, Tilla Briem (Sop.), Elisabeth Höngen (Contralto), Peter Anders (Ten.), Rudolf Watzke (Bass), aufgenommen: 22. 03. 1942, Berlin, Philharmonie, Live, ARPCD 0002.

Wilhelm **Furtwängler**, Bayreuth Festival Chorus and Orchestra, Elisabeth Schwarzkopf (Sop.), Elisabeth Höngen (Mezzo.), Hans Hopf (Ten.), Otto Edelmann (Bass), aufgenommen: 29. 07. 1951. Bayreuth, Festspielhaus, Live, Naxos 8.111060.

Wilhelm **Furtwängler**, Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Gré Brouwenstijn (Sop.), Ira Malaniuk (Alt.), Wolfgang Windgassen (Ten.), Otto Edelmann (Bass), aufgenommen: 09. 08. 1954. Bayreuth, Live (08. 08. 1954 – Probe), ARPCD 0439

John Eliot **Gardiner**, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, The Monteverdi Choir, Luba Orgonasova (Sop.), Anne Sofie von Otter (Mezzo.), Anthony Rolfe Johnson (Ten.), Gilles Cachemaille (Bass), aufgenommen: 10. 1992. London, Tooting, All Saints' Church, Studio, DG (Archiv Produktion) 439 905-2 (Nr. 9) 439 900-2 (Gesamteinspielung).

John Eliot **Gardiner**, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Luba Orgonasova (Sop.), Anne Sofie von Otter (Mezzo.), William Kendall (Ten.), Franz Hawlata (Bass), aufgenommen: 27. 07. 1996. New York, Lincoln Center (Avery Fisher Hall), Live, <https://www.youtube.com/watch?v=04O71B2VrHY> (Zugriff am 21.03.2017).

Michael **Gielen**, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Rundfunkchor Berlin, Vlatka Orsanic (Sop.), Hana Minutillo (Alt), Glenn Winslade (Ten.), Alan Titus (Bass), aufgenommen: 09. 1994. Berlin, Großer Sendesaal des SFB, Studio, Intercord Klassik-Auslese 5 44070 2.

Michael **Gielen**, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Rundfunkchor Berlin, Renate Behle (Sop.), Yvonne Naef (Contralto), Glenn Winslade (Ten.), Hanno Müller-Brachmann (Bass), aufgenommen: 07. 1999. Freiburg, Konzerthaus, Live, Euroarts DVD 2050669.

Carlo Maria **Giulini**, Berliner Philharmoniker, Ernst Senf Chor, Julia Varady (Sop.), Jard van Nes (Mezzo.), Keith Lewis (Ten.), Simon Estes (Bass), aufgenommen: 02. 1989. Berlin, Philharmonie, DG 427 655-2 (UCCG-90399).

Nikolaus **Harnoncourt**, Chamber Orchestra of Europe, Arnold Schoenberg Chor, Charlotte Margiono (Sop.), Birgit Remmert (Alt), Rudolf Schasching (Ten.), Robert Hall (Bass), aufgenommen: 21. 06. 1991, Graz, Steaniensaal, Live, Teldec Classics 0927 49768-2.

Philippe **Herreweghe**, Orchestre des Champs Élysées, La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Melanie Diener (Sop.), Petra Lang (Mezzo.), Endrik Wottrich (Ten.), Dietrich Henschel (Bass), aufgenommen: 10. 1998. Metz, Arsenal, Live, Harmonia Mundi HMC 901687.

Christopher **Hogwood**, The Academy of ancient music, London Symphony Chorus, Arleen Auger (Sop.), Catherine Robin (Alt), Anthony Rolfe Johnson (Ten.), George Reinhart (Bass), aufgenommen: 09. 1988. London, Walthamstow Assembly Hall, Studio, L'Oiseau-Lyre 452 552-2 (Gesamteinspielung).

Maris **Jansons**, Koninklijk Concertgebouworkest, Groot Omroepkoor, Krassimira Stoyanova (Sop.), Marianne Cornetti (Alt), Robert Dean Smith (Ten.), Franz-Josef Selig (Bass), aufgenommen: 23. & 25. 12. 2006, Amsterdam, Concertgebouw, Live, RCO Live 08008.

Mariss **Jansons**, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Christiane Karg (Sop.), Mihoko Fujimura (Alt), Michael Schade (Ten.), Michael Volle (Bar.), aufgenommen: 01. 12. 2012. Tokio, Suntory Hall, Live, BR Klassik 900119-06. (Nr. 9) 900119 (Gesamteinspielung)

Paavo **Järvi**, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Deutscher Kammerchor, Christiane Oelze (Sop.), Anneli Peebo (Mezzo.), Simon O'Neill (Ten.), Dietrich Henschel (Bar.), aufgenommen: 12. 09. 2017. Bonn, Beethovenhalle, Live, Sony Music Entertainment DVD 0886977875793. (<https://www.youtube.com/watch?v=xbZ-jAxqHYSg>, Zugriff am 15. 04. 2014).

Jos van **Immerseel**, Anima Eterna, Anna-Kristina Kaappola (Sop.), Marianne Beate Kielland (Alt), Markus Schäfer (Ten.), Thomas Bauer (Bass), aufgenommen: 17, 18 & 20. 04. 2007, Brugge, Concertgebouw, Studio, ZZT 080402.6 (Nr. 9) 080402 (Gesamteinspielung)

Herbert von **Karajan**, Wiener Philharmoniker, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Elisabeth Schwarzkopf (Sop.), Elisabeth Höngen (Mezzo.), Julius Patzak (Ten.), Hans Hotter (Bass), aufgenommen: 03-05. 11. 1947, 10, 12 & 14. 12. 1947. Wien, Großer Musikvereinsaal, Studio, EMI Club Edition 60312 6.

Herbert von **Karajan**, Philharmonia Orchestra, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Elisabeth Schwarzkopf (Sop.), Marga Höffgen (Alt), Ernst Haefliger (Ten.), Otto Edelmann (Bass), aufgenommen: 07. 1955, Musikvereinsaal, Wien, Studio, EMI CDM 7 63315 2 (Nr. 9) CMS 7 63310 2. (Gesamteinspielung).

Herbert von **Karajan**, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein, Gundula Janowitz (Sop.), Hilde Rössel-Majdan (Mezzo.), Waldemar Kmentt (Ten.), Walter Berry (Bar.), aufgenommen: 10 & 11. 1962. Berlin, Jesus-Christus-Kirche, Studio, DG 463 088-2.

Herbert von **Karajan**, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein, Anna Tomowa-Sintow (Sop.), Agnes Baltsa (Alt), Peter Schreier (Ten.), José van Dam (Bar.), aufgenommen: 09. 1976 – 02. 1977. Berlin, Philharmonie, Studio, DG 415 832-2.

Herbert von **Karajan**, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein, Janet Perry (Sop.), Agnes Baltsa (Alt), Vinson Cole (Ten.), José van Dam (Bar.), aufgenommen: 09. 1983. Berlin, Philharmonie, Studio, DG 415 072-2.

Erich **Kleiber**, Wiener Philharmoniker, Vienna Singverein, Hilde Gueden (Sop.), Sieglinde Wagner (Alt.), Anton Dermota (Ten.), Ludwig Weber (Bass), aufgenommen: 06. 1952. Wien, Musikverein, Großer Saal, Studio, ARPCD 0077.

Otto **Klemperer**, Philharmonia Orchestra, Philharmonia Chorus, Aase Nordmo Lövberg (Sop.), Christa Ludwig (Mezzo.), Waldemar Kmentt (Ten.), Hans Hotter (Bar.), aufgenommen: 10 & 11. 1957, London, Kingsway Hall, Studio, EMI 7243 5 66797 2 6.

Otto **Klemperer**, New Philharmonia Orchestra, New Philharmonia Chorus, Agnes Giebel (Sop.), Marga Höffgen (Mezzo.), Ernst Haefliger (Ten.), Gustav Neidlinger (Bass), aufgenommen: 27. 10. 1964, London, Royal Albert Hall, Live, EMI Classics DVD DVB59990349. (<https://www.youtube.com/watch?v=G2HaAv2FO0k>, Zugriff am 06. 07. 2015).

- Otto **Klemperer**, New Philharmonia Orchestra, New Philharmonia Chorus, Teresa Zylis-Gara (Sop.), Janet Baker (Alt), George Shirley (Ten.), Theo Adam (Bass), aufgenommen: 30. 06. 1970. London, Festival Hall, Live, <https://www.youtube.com/watch?v=my9xbCi9jMY&nohtml5=False> (Zugriff am 06. 07. 2015).
- Serge **Koussevitzky**, Boston Symphony Orchestra, aufgenommen: 1949. <http://past-daily.com/2014/04/06/serge-koussevitky-boston-symphony-rehearse-music-beethoven-1949-past-daily-weekend-gallimaufry/> (Zugriff am 15. 05. 2015, Probemitschnitt)
- René **Leibowitz**, Royal Philharmonic Orchestra, The Beecham Choral Society, Inge Borkh (Sop.), Ruth Siewert (Contralto), Richard Lewis (Ten.), Ludwig Weber (Bass), aufgenommen: 03, 04 & 07. 06. 1961. London, Studio, Chesky Records CD66A (Nr. 9), CH-2009 (Gesamteinspielung).
- Erich **Leinsdorf**, Boston Symphony Orchestra, New England Conservatory Chorus, Jane Marsh (Sop.), Josephine Veasey (Mezzo.), Plácido Domingo (Ten.), Sherill Milnes (Bar.), aufgenommen: 21–22. 04. 1969. Boston, Symphony Hall, Studio, Sony Music (Red Seal) 886916822 (5).
- Igor **Markevitch**, Orchestre Lamoureux Paris, Oratorienchor Karlsruhe, Hilde Guiden (Sop.), Aafje Heynis (Contralto), Fritz Uhl (Ten.), Heinz Rehfuss (Bar.), aufgenommen: 01. 1961. Paris, Studio, Tower Records Vintage Collection PROC-1171.
- Willem **Mengelberg**, Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Toonkunst Chorus, To van der Sluys (Sop.), Suze Luger (Contralto), Louis van Tulder (Ten.), Willem Ravelli (Bass), aufgenommen: 1940, Live, Classica D'oro CDO 1022.
- Pierre **Monteux**, London Symphony Orchestra, London Bach Choir, Elisabeth Söderström (Sop.), Regina Resnik (Alt), Jon Vickers (Ten.), David Ward (Bass), aufgenommen: 06. 1962. London, Walthamstow Assembly Hall, Studio, Westminster 471 2162.
- Roger **Norrington**, The London Classical Players, The Schütz Choir of London, Yvonne Kenny (Sop.), Sarah Walker (Mezzo.), Patrick Power (Ten.), Petteri Salomaa (Bass), aufgenommen: 02. 1987. London, No. 1 Studio, Abbey Road, Studio, EMI CDC 7 49221 2 (Nr. 9), CDS 7 49852 2 (Gesamteinspielung).

Kent **Nagano**, Orchestre Symphonique de Montréal, Osm Chorus, Tafelmusik Chamber Choir, Erin Wall (Sop.), Mihoko Fujimura (Mezzo.), Simon O'Neill (Ten.), Mikhail Petrenko (Bass), aufgenommen: 07, 09 & 10. 09. 2011. The Maison symphonique de Montréal, Live, Sony Classical 88691919442

Sir Simon **Rattle**, Wiener Philharmoniker, City of Birmingham Symphony Chorus, Barbara Boney (Sop.), Birgit Remmert (Alt), Kurt Streit (Ten.), Thomas Hampson (Bar.), aufgenommen: 29. 04. 2002–17. 05. 2002 (Gesamteinspielung), Wien, Großer Musikvereinsaal, Live, EMI 0946 3 75817 2 8. (Nr. 9) EMI 0946 3 75812 2 3 (Gesamteinspielung).

Fritz **Reiner**, Chicago Symphony Orchestra and Chorus, Phyllis Curtin (Sop.), Florence Kopleff (Contralto), John McCollum (Ten.), Donald Gramm (Bass), aufgenommen: 1. & 2. 05. 1961. Chicago, Orchestra Hall, Studio, BMG Classics 09026-61795-2.

Hermann **Scherchen**, Wiener Staatsopernorchester, Wiener Singakademie,<sup>526</sup> Magda Laszló (Sop.), Hilde Rössel-Majdan (Alt.), Petre Muntieanu (Ten.), Richard Standen (Bass), aufgenommen: 09. 1953. Studio, Andred 9078.

Bruno **Seidler-Winkler**, New Symphony Orchestra, Berlin, Berlin State Opera Chorus, Ethel Hansa (Sop.), Eleanor Schlosshauer (Alt.), Eugen Trannsky (Ten.), Albert Fischer (Bass), aufgenommen: 1923. Berlin, Studio, KSHKO-29.

Stanislaw **Skrowaczewski**, Saabrücken Radio Symphony Orchestra, Chor des Bayerischen Rundfunks, Annette Dasch (Sop.), Daniela Sindram (Mezzo.), Christian Elsner (Ten.), Georg Zeppenfeld (Bass), aufgenommen: 23-26. 05. 2005, Kongresshalle Saarbrücken, Studio, Oehms Classics OC 525.

Sir Georg **Solti**, London Philharmonic Orchestra, BBC Singers, Welsh National Opera Singers, London Voices, Jessye Norman (Sop.), Sarah Walker (Mezzo.), Reiner Goldberg (Ten.), Hans Sotin (Bass), aufgenommen: 12. 09. 1986. London, Royal Albert Hall, Live, <https://www.youtube.com/watch?v=MRLgL8pZmt8> (Zugriff am 03. 02. 2015).

---

<sup>526</sup> Auf dem CD-Cover (Andred 9078) steht bei der Chor-Partie Vienna State Opera Chorus. Allerdings nahm Wiener Singakademie die Chor-Partie auf. Vgl. Weber, A discography of the choral symphony, S. 71.

Sir Georg **Solti**, Chicago Symphony Orchestra & Chorus, Jessye Norman (Sop.), Reinhild Runkel (Mezzo.), Robert Schunk (Ten.), Hans Sotin (Bass), aufgenommen: 09 & 10. 1986. Chicago, Medinah Temple, Studio, Decca 430 438-2.

George **Szell**, Cleveland Orchestra, Cleveland Orchestra Chorus, Adele Addison (Sop.), Jane Hobson (Mezzo.), Richard Lewis (Ten.), Donald Bell (Bar.), aufgenommen: 04. 1961, Cleveland, Severance Hall, Studio, Sony Bmg Esprit 82876882652.

Christian **Thielemann**, Wiener Philharmoniker, Wiener Singverein, Annette Dasch (Sop.), Mihoko Fujimura (Contralto), Piotr Beczela (Ten.), Georg Zeppenfeld (Bass), aufgenommen: 04. 2010, Wien, Musikverein, Großer Saal, Live, C-Major DVD 705108. (<https://www.youtube.com/watch?v=NMUGGaQHmGA>, Zugriff am 06. 07. 2014).

Michael **Tilson Thomas**, San Francisco Symphony, San Francisco Symphony Chorus, Erin Wall (Sop.), Kendall Gladen (Mezzo.), William Burden (Ten.), Nathan Berg (Bass), aufgenommen: 27-30. 06. 2012, San Francisco, Davies Symphony Hall, Live, SFS Media SFS 0055 821936-0055-2.

Arturo **Toscanini**, BBC Symphony Orchestra, BBC Choral Society, Isobel Baillie (Sop.), Mary Jarred (Mezzo.), Parry Jones (Ten.), Harold Williams (Bass) aufgenommen: 03. 11. 1937. London, Queens Hall, Live, Music & Arts Programs of America, Inc. CD-1444(1).

Arturo **Toscanini**, NBC Symphony Orchestra, The Westminster Choir, Jarmila Novotna (Sop.), Kerstin Thorborg (Alt), Jan Peerce (Ten.), Nicola Moscona (Bass), aufgenommen: 02. 12. 1939. New York, Carnegie Hall, Live, Relief CD 1893 (1989).

Arturo **Toscanini**, NBC Symphony Orchestra, Members of the Collegiate Chorale, Anne McKnight (Sop.), Jane Hobson (Contralto), Erwin Dillon (Ten.), Norman Scott (Bass), aufgenommen: 03. 04. 1948. New York, NBC Studio 8H, Live, Testament SBDVD 1003. (<https://www.youtube.com/watch?v=Duk133dK6eQ>, Zugriff am 12. 04. 2013).

Arturo **Toscanini**, NBC Symphony Orchestra, Robert Shaw Chorale, Eileen Farrell (Sop.), Nam Merriman (Mezzo.), Jan Peerce (Ten.), Norman Scott (Bass), aufgenommen: 31. 03. & 01. 04. 1952, New York, Carnegie Hall, Studio, BMG 74321 55837 2.

Günter **Wand**, NDR Sinfonieorchester, Chor der Hamburgischen Staatsoper, Chor des Norddeutschen Rundfunks, Edith Wiens (Sop.), Hildegard Hartwig (Alt), Keith Lewis (Ten.), Ronald Hermann (Bass), aufgenommen: 27-28. 02, 26 & 28. 05, 17 & 21. 06. 1986. Hamburg, NDR, Studio, BMG (RCA Red Seal) 74321 68005 2.

Felix **Weingartner**, London Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra Chorus, Miriam Licette (Sop.), Muriel Brunskill (Alt), Hubert Eisdell (Ten.), Harold Williams (Bass), aufgenommen: 16-17. 03. 1926. London, Columbia Studio, Studio, Trax Classique TRXCD 125.

Felix **Weingartner**, Vienna Philharmonic Orchestra, Vienna State Opera Chorus, Luise Helletsgruber (Sop.), Rosette Anday (Contralto), Georg Maikl (Ten.), Richard Mayr (Bass), aufgenommen: 02-04. 02. 1935. Vienna, Mittlerer Konzerthausaal, Studio, Naxos 8.110863.

Fanz **Welser-Möst**, The Cleveland Orchestra, The Cleveland Orchestra Chorus, Measha Brueggergosman (Sop.), Kelley O'Conner (Mezzo.), Frank Lopardo (Ten.), René Pape (Bass), aufgenommen: 01. 2007. Cleveland, Severance Hall, Live, DG 00289 477 7132.

Benjamin **Zander**, Boston Philharmonic Orchestra, Chorus Pro Musica, Dominique Labelle (Sop.), D'anna Fortunato (Mezzo.), Brad Cresswell (Ten.), David Arnold (Bar.), aufgenommen: 01. 1990 & 05. 1991, Boston, Jordan Hall, New England Conservatory, Mass, Studio, Masters MCD 40.

David **Zinman**, Tonhalle Orchester Zürich, Schweizer Kammerchor, Ruth Ziesak (Sop.), Birgit Remmert (Alt), Steve Davislim (Ten.), Detlef Roth (Bass), aufgenommen: 12 & 14. 12. 1998. Zürich Tonhalle, Studio, Arte Nova 74321 65411 2.

## Lebenslauf

Byung-Jun Park ist am 04. Feb. 1981 in Daejeon (Südkorea) geboren. Mit 9 Jahren erhielt er seinen ersten Violinenunterricht. Von 1996-1998 besuchte er die Daejeon Arts High School. Während seines Studiums an der Chung-Nam National University in Daejeon (Südkorea) kam er 2001 nach Wien und besuchte sowohl das Schubert- als auch das Vienna Konservatorium. 2002 begann er Viola zu lernen. 2003 begann er sein Bachelorstudium an der Kunstuniversität Graz/Expositur Oberschützen, welches er im Jahre 2006 absolvierte. Nach Beendigung des Bachelorstudiums erfolgte im Anschluss daran das Masterstudium an derselben Universität, welches er im Jahre 2008 abschloss. Seit 2008 studiert Park Musikwissenschaft im Doktoratsstudium der Philosophie an der Kunstuniversität Graz und beschäftigt sich mit dem Thema *Tempoprobleme in der neunten Symphonie Beethovens*.